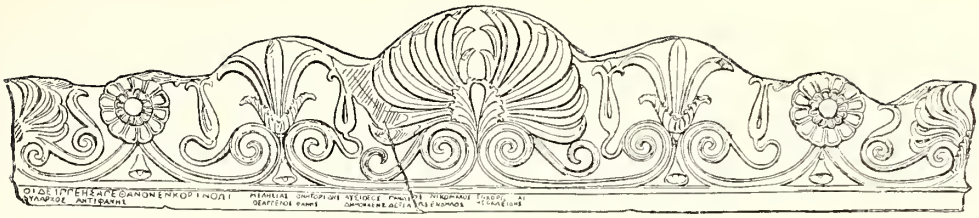
GETTY
MUSEUM

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/diegriechischeku00stud



DIE GRIECHISCHE KUNST AN KRIEGERGRÄBERN

VORTRAG GEHALTEN AN DEM VATERLÄNDISCHEN ABEND DES SCHILLERVEREINS AM 6. FEBRUAR 1915 IN DER AULA DER UNIVERSITÄT LEIPZIG

VON

FRANZ STUDNICZKA

MIT 10 ABBILDUNGEN IM TEXT
UND 24 TAFELN

NE

DER ERTRAG IST DEN HINTERBLIEBENEN GEFALLENER KRIEGER GEWIDMET

DRUCK UND VERLAG VON B. G. TEUBNER · LEIPZIG · BERLIN 1915

SONDERABDRUCK AUS DEM XXXV. BANDE DER
NEUEN JAHRBÜCHER FÜR DAS KLASSISCHE ALTERTUM
GESCHICHTE UND DEUTSCHE LITERATUR

ALLE RECHTE, EINSCHLIESSLICH DES ÜBERSETZUNGSRECHTS, VORBEHALTEN

THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

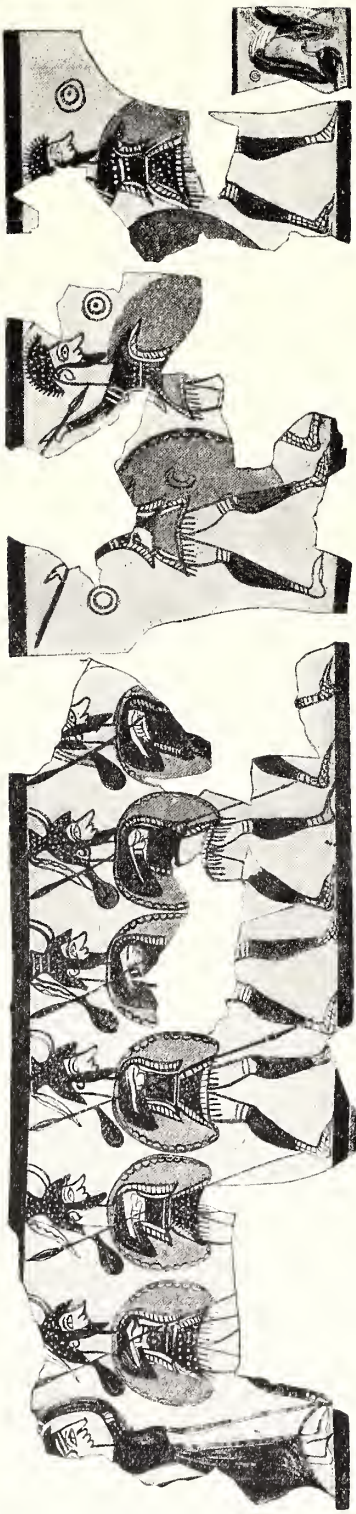
Vorbemerkung

Dieser ohne wissenschaftliche Ansprüche unternommene Versuch, einen weiten Kreis durch Bild und Wort mit der griechischen Kunst an Kriegergräbern bekannt zu machen, wagt sich nur darum an die Öffentlichkeit, weil den Verfasser urteilsfähige Freunde in der Vermutung bestärkten, daß die so noch nirgends vorhandene Zusammenstellung heute auch anderen willkommen sein könnte als den Leipziger Zuhörern des Vortrags. Einzelne Bemerkungen werden vielleicht doch auch für den Fachmann von Nutzen sein. Einiges der Art bringt der Abdruck, obgleich es in der Rede selbst aus Zeitmangel unterdrückt werden mußte. Vollständigkeit konnte natürlich in keinem Sinn angestrebt werden. Um jedem Leser das Nachprüfen und Weiterarbeiten zu erleichtern, sind Anmerkungen mit Literaturnachweisen und kurzen Ausführungen über Strittiges angehängt worden. Die Ordnungszahlen derjenigen Anmerkungen, worin die Quellen der im Text und auf den Tafeln beigegebenen Bilder nachgewiesen werden, sind auch ihren Unterschriften angefügt. Fast unter jedes Bild ist ein Hauptmaß des Gegenstandes gesetzt. Damit die Illustration so reichlich wie nötig und doch nicht allzu kostspielig werde, wurden nach Möglichkeit schon verhandene Stöcke benützt. Dazu haben, außer dem Verlage dieser Blätter, die Firmen A. Kröner und E. A. Seemann sowie das Kais. Archäologische Institut in Berlin und das Archäologische Seminar in München mit dankenswerter Freigebigkeit beigetragen. Für die Erlaubnis zur Wiedergabe des schönen Lekythosgemäldes Tafelbild 19 sind wir der Bruckmannschen Verlagsanstalt verpflichtet.

Hochansehnliche Versammlung!

Auch wir, die wir in dieser großen Zeit dem schwer bedrängten Staate nicht besser zu dienen vermögen, als wenn wir den uns im Frieden zugewiesenen Acker ruhig weiterbestellen, haben doch Kopf und Herz voll von unserem heiligen Kriege. Was sich auf ihn beziehen, mit ihm vergleichen läßt, das sucht jetzt unwillkürlich auch derjenige auf, dessen Berufsarbeit der fernen Vergangenheit gilt. Und wem davon ein so erfreuliches Stück anvertraut ist, wie die Kunst der Hellenen, der mag es wohl wagen, an einem Feierabend seine Mitbürger dahinzuführen, um ihnen zu zeigen und nach Kräften nahezubringen, was ihm dort für unsere Tage allgemeiner Beachtung würdig scheint. Das mindeste, was wir dabei gewinnen können, ist, daß auf unsere Leiden und Sorgen ein Strahl verklärender Schönheit fällt. Aber selbst bei einem solchen Rundgang muß es dem Geschichtsforscher erlaubt sein, seine Hörer nicht vergessen zu lassen, daß die reife Schönheit der klassischen Griechenkunst erst die Frucht einer langen, mühevollen Arbeit gewesen ist, womit die Barbarei und Unfreiheit aller Kulturanfänge überwunden werden mußte. Ein rascher einleitender Blick auf diese Anfänge wird sich am besten eignen, die freudige Würdigung jener Schönheit vorzubereiten. Auch wird er uns zeigen, wie früh die einfachen Grundgedanken dieses Kunstgebietes schon vorhanden waren.

Eine entwickelte Bildnerei gab es in Griechenland zuerst in der sogenannten mykenischen Periode, die als das Zeitalter der Heroen den viel späteren Dichtern des Epos vorschwebte. Damals, um und nach Mitte des II. Jahrtausends v. Chr., standen die Hellenen unter dem beherrschenden Einfluß der vorgriechischen Einwohner von Kreta. Zu der wunderbaren, kühn nach allen Möglichkeiten greifenden Kunst dieser alten Kreter verhält sich die gleichzeitige griechische meist als schwächere, z. T. barbarische Nachahmung. Unter die unerfreulichsten, wie auch spätesten Leistungen dieser Art gehören



1. Kriegervase aus Mykenä nach Furtwängler-Löscheke, Mykenische Vasen

die ältesten griechischen Grabreliefe. Sie befinden sich auf einigen von den Standplatten oder Stelen, die Heinrich Schliemann auf der sagenberühmten Königsburg von Mykenä über den alten goldstrotzenden Fürstengräbern fand. Dieses rohe, aber gut erhaltene Beispiel (Tafelbild 1[1]) zeigt unter reichem Spiralornament das (in der Hauptsache immer wiederholte) Bild in Querformat, ausgeführt in flachster Erhebung, die einst durch die verschwundene Bemalung etwas mehr Deutlichkeit erhielt: der tote Fürst als Reisiger der ältesten, auch in der homerischen Dichtung herrschenden Art jagt auf leichtem Rennwagen, das Schwert zur Seite, hinter einem Feinde her, der ungeschickt daherschreitend ein anders geformtes Schwert erhebt. Unter seinen Füßen wie unter dem galoppierenden Pferd und darüber deuten Spiralornamente die Landschaft an, welche die alte kretische Kunst erstaunlich naturwahr gebildet hatte. Hiervon abgesehen beschränkt sich das Relief auf das Allernotwendigste; es zeigt den Verstorbenen allein mit einem einzigen Feind, nichts von dem Zusammenhange der Schlacht, den wir uns hinzudenken müssen. So liebt es ja auch das Epos, die Schlacht in Einzelkämpfe der bevorzugten Helden aufzulösen. Nur ausnahmsweise schildert es die ganzen Heeresmassen, die aufeinander losgehen.

Daß dies auch schon jene mykenische Kunst versucht hatte, lehrt eine bloß gemalte Grabstele von Mykenä aus den Volksgräbern der Unterstadt (Tafelbild 2[2]). Ihr Hauptfeld zeigt eine ganze Schar Fußsoldaten, gerüstet mit Helmkappe, Panzer und Gamaschen, wie sie mit vorgehaltenem Schild und erhobenem Wurfspeer gegen den Feind anrückt, der nun freilich seinerseits nicht mit abgebildet ist. Genau dieselbe Darstellung wiederholt sich auf

[1]) Nach Schuchhardt, Schliemanns Ausgrabungen[2] Abb. 153 bei S. 202.

[2]) Nach *Ἐφημερὶς ἀρχαιολ.* 1896 Taf. 1, vgl. S. 1 ff. (Tsundas).

der einen Seite der großen Kriegervase von der mykenischen Burg (Textbild 1[3]). Auf ihrer andern Seite folgt der bereits angreifenden Vorhut eine ähnliche Reihe, nur mit Buschhelm und den längern Speer, an dem der Brotsack hängt, noch geschultert, also erst auf dem Marsche befindlich, und dahinter bezeichnet eine Frau mit klagend an den Kopf erhobenem Arm die Zurückbleibenden, somit den Ausgangspunkt des Zuges. Die genaue Übereinstimmung zwischen Gefäß und Stele nötigt anzunehmen, daß sich beide, etwa von einem Wandgemälde abhängig, auf dieselben Ereignisse bezogen. Vielleicht war auch der große Krater irgendwie für den Totenkult bestimmt.

Geradezu als Grabdenkmäler dienten große Tonvasen in der nächstfolgenden Kunstepoche Griechenlands, der geometrischen, wie sie nach ihrer nüchternen, aber stilvollen Ornamentik benannt wird, deren Blüte ins IX. und VIII. Jahrh. v. Chr. fällt. Wir kennen sie am besten in Athen, namentlich durch den Friedhof vor dem 'Doppeltor' der Stadt, dem Dipylon. Die größten, z. T. mannshohen Dipylongefäße waren Grabdenkmäler[4]) vornehmer Bürger, die sich in jener unruhigen 'eisentragenden' Zeit des griechischen Mittelalters vor allem als Krieger fühlten. Davon berichten ausführlich die Bildstreifen dieser Gefäße, obgleich sie sich nur aus starren, mageren Schattenrissen zusammensetzen. Hier sehen wir (Tafelbild 3[5]) den feierlichen Leichenzug, wo zwar der Tote selbst waffenlos auf einem Bettgestell hinausgefahren wird, unter den wehklagenden Geschlechtsangehörigen aber die Männer durch das kurze Schwert an der Seite gekennzeichnet sind. Im Friese darunter fahren sie nach der alten Weise auf Zweigespannen, hier voll gerüstet, mit deutlichen Helmbüschen und großen, beiderseits tief ausgeschnittenen Schilden der später böotisch genannten Form. Bruchstücke ebensolcher Vasen zeugen dann von ausführlichen Schlachtenbildern, namentlich von solchen, wo Landtruppen feindlichen, etwa auf Seeraub ausgehenden Kriegsschiffen (mit dem Rammsporn) einen blutigen Empfang bereiten, nicht ohne eigene Verluste (Tafelbild 5. 6[6]). Auf einer andern Scherbe des Louvre (Tafelbild 4[7]) erscheint über einem Aufmarsch beschildeter Krieger mit dem Doppelspeer, neben einem Haufen Gefallener, eine recht

[3]) Nach Furtwängler-Löschcke, Myken. Vasen Taf. 42. 43 Nr. 430. 431, das Klischee aus Baumgarten, Poland, Wagner, Hellenische Kultur[3] Abb. 82. Die Deutung richtiger als dort bei Perrot-Chipiez, Hist. de l'art VI 937. Zu dem Brotsack an der Lanze scheint noch nicht verwiesen zu sein auf Archilochos Fr. 2 Bergk: *Ἐν δορὶ μέν μοι μᾶζα μεμαγμένη, ἐν δορὶ δ' οἶνος Ἰσμάριος, πίνω δ' ἐν δορὶ κεκλιμένος.*

[4]) S. den Grabungsbericht von Brückner und Pernice in den Athen. Mitteilungen 1893 XVIII 92; vgl. Perrot-Chipiez, Hist. de l'art VII 56.

[5]) Nach Monumenti dell' Instituto archeol. IX Taf. 40, 1; Collignon-Couve, Catal. des vases du Musée nation. d'Athènes Nr. 214.

[6]) Aus Baumgarten, Poland, Wagner a. a. O. Abb. 97. 98, nach Monumenti dell' Instituto IX Taf. 40, 3 und 4, im Athener Privatbesitz und im Louvre. Ähnliche Bilder bei Perrot-Chipiez a. a. O. VII Abb. 49. 61. 63 und Helbig in den Mémoires de l'acad. des inscr. 1898 XXXVI 391 ff. Gegen seine Annahme von eigentlichen Seeschlachten s. Poulsen, Dipylongräber S. 101. Ebd. S. 124 scheint mir die Skepsis über die Beziehung der Gemälde auf die Verstorbenen zu weit getrieben.

[7]) Nach Pottier, Vases ant. du Louvre I Taf. 20 Abb. 519.

mannigfaltige Landschlacht, der aber doch das Zweikampfpaar zugrunde liegt. Diesen Bildtypus in entwickelterer Form wiederholt an Bauch und Hals die große 'frühattische' Grabamphora vom Hymettos in Berlin (Tafelbild 7[8]), die wohl schon dem VII. Jahrh. angehört, jedenfalls der Zeit, als die reine geometrische Ornamentik durch das Eindringen orientalischer Formen aufgelöst wurde. Hier nähert sich auch die Hoplitenrüstung schon der klassisch-griechischen. Die Größe der Figuren verrät uns, daß die Kunst wieder ins Monumentale strebt. Damit war dem irdenen Topf als bevorzugten Träger des dauernden äußern Grabschmucks das Urteil gesprochen.

Dennoch behauptete sich die großfigurige Malerei auf gebranntem Ton noch lange im Dienste der Toten. In Ionien, besonders in Klazomenä, aber auch in Chios und Samos, verzierte man bis ins V. Jahrh. herein auf diese Weise die Särge[9]). Die meisten haben nur am obern Rand einen so bemalten Rahmen, der bei der feierlichen Ausstellung der Leiche seinen Dienst tat. Der breite Bildstreif zu Häupten enthält das Hauptgemälde. Es stellt mitunter nur Götter oder Heroen, nicht selten friedliche Menschen dar, auch bei allerhand ritterlichen Übungen, z. B. auf der Jagd. Aber gewöhnlich malte man diesen ionischen Herren vorwiegend Kämpfe auf den Sarg. Hiervon gibt das vollständigste Bild das Prachtstück der ganzen klazomenischen Reihe im Britischen Museum (Textbild 2[10]). Im einzelnen betrachten wir die (leider durch Schwund der weißen Innenzeichnung unklar gewordenen) Bilder an der untern Seite des Deckels. Der Hauptfries (Tafelbild 8[11]) enthält, in strengster Entsprechung angeordnet, den Kampf zweier Hopliten um einen gefallenen dritten, umgeben von allerhand anderen Kriegern und den Gespannen der beiden Hauptkämpfer. Ganz ähnliche Darstellungen an anderen Särgen und erst recht, vermöge der Inschriften, vom Schatzhaus der Knidier zu Delphi[12]) lassen sich auf Helden des Epos beziehen, in denen ja die ionischen Herrengeschlechter ihre Ahnen sahen. Sicher gilt dies von den zwei genau gleichen quadratischen Feldern unseres Sargdeckels, wo zwei voll gerüstete Griechen im Mantel einen Barbaren mit großem Köcher und spitzer Mütze abfassen, ein auf anderen klazomenischen Sarkophagen wiederkehrendes Bild, in dem längst das Dolonabenteuer der Ilias erkannt ist[13]).

[8]) Nach Jahrbuch des archäol. Instit. 1887 II 43 Taf. 5 (Böhlau). Daß die Vase Kinderknochen enthalten haben soll (nicht mehr berichtet Furtwänglers Vasenkatalog unter Nr. 56), durfte Poulsen a. a. O. S. 124 nicht als sichern Beweis gegen ihre ursprüngliche Bestimmung für ein Kriegergrab anführen.

[9]) Joubin, De sarcophagis Clazomeniis, thesis, Paris 1901. Was inzwischen an neuen klazomenischen Stücken hinzukam, findet sich bei Perrot, Hist. de l'art IX 262 ff.; Dugas im Bull. de corr. hellén. 1910 XXXIV 469 ff. Taf. 11—12; Picard und Plassart, ebd. 1913 XXXVII 378 ff. Taf. 10—16. Solche Särge in Chios: Ἐφημερ. ἀρχαιολ. 1913 S. 236 rechts (Kuruniotis), in Samos: Böhlau, Aus ionischen Nekrop. S. 16 f.

[10]) Nach Murray, Terracotta Sarcophagi in the Brit. Mus. S. 3.

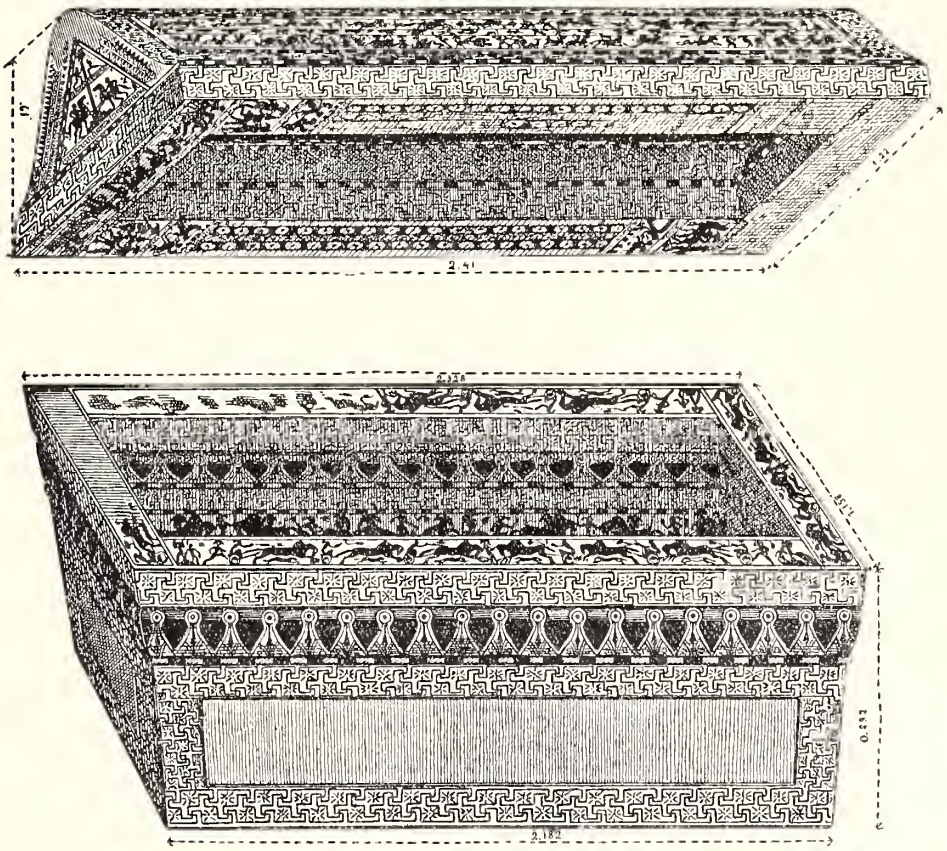
[11]) Nach Murray a. a. O. Taf. 7.

[12]) Homolle, Fouilles de Delphes IV Taf. 12 und 24.

[13]) Zuletzt handelt darüber m. W. Picard in der Revue archéol. 1914 XXIII 223 ff. — Ich halte an meiner Deutung auf Dolon und die Pferde des Rhesos auch für die Vasenbilder fest, die Hackl, Vasensammlung zu München I Nr. 586, überscharfsinnig anders er-

Dieselbe Gruppe wiederholt sich auf einer schrägen Außenseite unseres Deckels (Tafelbild 9[14]), aber rein dekorativ mitten hineingesetzt zwischen die Hälften eines Wettrennens von Zweigespannen, die auch nur wieder der Symmetrie zuliebe gegeneinander fahren.

Wesentlich anders sieht es in dem untern Bildstreif aus (Tafelbild 9[15]). Hier ist diese ornamentale Symmetrie stark gelockert, der Fries zwar auch in zwei fast gleiche Hälften zerlegt, aber in jeder wiederholt sich ein Kampf, der nur der Wirklichkeit entnommen sein kann, nämlich den Fehden der



2. Klazomenischer Tonsarg im Britischen Museum[10])

Klazomenier mit fremden Nachbarn, wohl den Persern[15]). Je von links her kommen die barbarischen Reiter, diesmal mit runden Mützen, angesprengt, selten mit Speeren, zumeist mit großen Schwertern bewaffnet. Gegen sie rücken je vier griechische Hopliten an. Von ihnen ist in jeder Hälfte einer gefallen,

klärt hat. Die Pferdetränke hätte er nicht für einen Weindinos gehalten, wenn er auch nur die Phineusschale verglichen hätte: Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei I Taf. 41.

[14]) Nach Murray a. a. O. Taf. 1.

[15]) Im Verständnis dieses Bildwerks förderte mich stud. Paul Stern, der darüber bald in seiner Doktorschrift handeln wird.

wie auch einer von den fremden Reitern, dessen Pferd links am Boden liegt, rechts als Beute weggeführt wird. Andere Einzelheiten darf ich übergehen.

Auch von den gewöhnlichen Sargrahmen stellen etliche, wie ein in Dresden befindlicher[16]), symmetrisch gegeneinander losmarschierende Scharen griechischer Krieger dar, die auch auf Zeitereignisse, nicht auf epische Schilderungen zu beziehen sein werden. Kurz, in dieser altionischen Sargmalerei behauptet sich etwas von jenem alten Realismus, der am Kriegergrabe nach Kräften ausführlich vom wirklichen Krieg erzählt.

Oberhalb des Grabes aber forderte jetzt der neue monumentale Sinn ein großes Abbild des Toten. Selten erhielt es statuarische Form, wovon auf unserem Sondergebiet kaum ein sicheres Beispiel erhalten ist[17]). In der Regel nämlich heftete sich die große Einzelgestalt, gemalt oder in farbigem Relief, an das altherkömmliche Mal, die Grabstele, die sich aus der mykenischen Zeit durch die geometrische und 'homerische' hindurch erhalten hatte und jetzt, unter orientalischem Einfluß, ihre Form der neuen Aufgabe anpaßte.

Die maßgebenden Erscheinungen des Lebens hatten sich ebenfalls geändert. Auch der vornehme Bürger, dem allein anfänglich solche Denkmäler zukamen, trug jetzt, innerhalb der ausgebildeten städtischen Lebensweise, sogar die Angriffswaffen nicht mehr alltäglich, nur wenn er als Wehrmann auszog oder wenn er in der Jugend dafür ausgebildet wurde. Wird also ein Bürger auf seinem Grabe gewaffnet dargestellt, dann muß er zum Krieg ein besonders nahes Verhältnis gehabt haben, sei es als bewährter Führer — die Strategen stellte man auch sonst im Helme dar —, sei es als Berufssoldat, d. h. Söldner, was aber für die klassische Zeit, namentlich in Athen, nur wenig in Betracht kommt, sei es endlich, was am häufigsten zutreffen dürfte, daß er den Tod fürs Vaterland erlitt. So würde das Bild in Waffen das gleiche besagen, wie auf den spartanischen Denksteinen mit bloßer Inschrift der lakonisch stolze Zusatz zum Namen: ἐν πολέμῳ 'im Kriege'[18]).

Unsere Kenntnis der griechischen Kriegerstelen beginnt erst um die Mitte des VI. Jahrh. in Athen, als dort die Marmorplastik zwar, unter ionischem Einfluß, in raschem Fortschritt begriffen, jedoch in ihren Ausdrucksmitteln noch mannigfach beengt, noch 'archaisch' war. Die normale Kriegerstele ist immer noch am besten vertreten durch die längst bekannte des Aristion (Tafelbild 10[19]), die kaum vor 530 entstanden sein kann. In scharfer, noch nicht ganz

---

[16]) Vor mir liegt eine der Direktion der Dresdener Skulpturensammlung verdankte Photographie des unveröffentlichten Stückes.

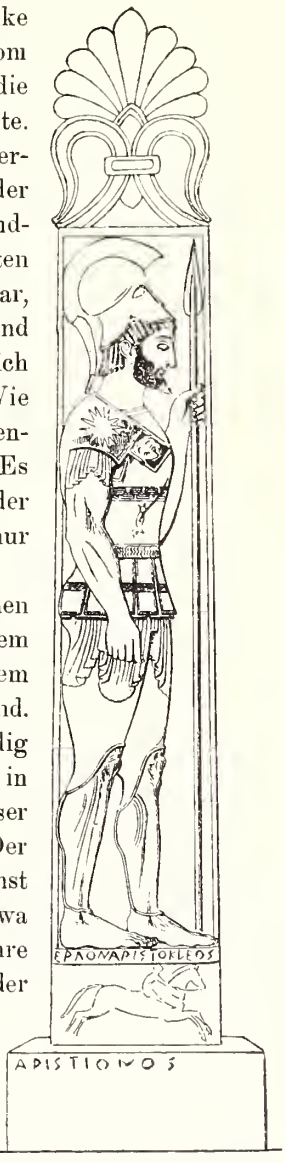
[17]) Vgl. Sebastian Wenz, Studien zu attischen Kriegergräbern, Diss. Münster 1913, S. 89 f. Dagegen jedoch, was hier auf S. 292 von dem Grabstein aus Lampträ gesagt ist.

[18]) Anders urteilt hierüber Wenz S. 94.

[19]) Aus Kunstgesch. in Bildern[2] 1 213, 2 wiederabgedruckt dank Herrn Verlagsbuchhändler A. Kröner. Vgl. Conze, Attische Grabreliefs I Taf. 2; Perrot, Hist. de l'art VIII 133 und 663. Über alle ähnlichen Grabsteine Lechat, Sculpt. attique avant Phidias S. 290 ff. und Wenz a. a. O. S. 67 ff. Auf S. 94 billigt Wenz rückhaltlos die Annahme von Wilamowitz, Aristoteles und Athen I 261, unser Aristion sei derselbe, der 560 v. Chr. für Peisistratos eine Leibwache beantragte. Diese ist aber mit der wahrscheinlichen Entstehungszeit der Stele nur notdürftig vereinbar, da sie doch kaum einem Greis gilt.

gelungener Seitenansicht steht der Mann schlicht da, voll gerüstet, nur ohne den Schild, der keinen Raum findet in dem engen, für schildlose Männer geschaffenen Rahmen, worein er sich schmiegen muß[20]). Nur die erhobene Linke löst sich etwas vom Körper, indem sie den Speer aufstützt. Vom roten Grunde hob sich die Gestalt in lebhafter Buntheit ab, die namentlich alle Einzelheiten der Rüstung sorgfältig nachbildete. Spuren davon zeigt besonders der (damals neumodische) Lederharnisch mit seinen zierlichen Borten, dem großen Stern auf der Achselklappe und ihrer Schließe vorn an der Brust. Das freundlich ernste Gesicht, das keine Porträtzüge, nur einen verbreiteten Typus zeigt, umrahmt der kurze Spitzbart — die Spitze war, gleich einer Falte vorn am Chiton, besonders angekittet — und das nur vom Bildhauer, nicht vom Haarkünstler gar so zierlich geordnete Haar. Der Helm ist sehr unvollständig erhalten. Wie er etwa zu ergänzen ist und über ihm vielleicht eine blumenförmige freie Endigung der Stele zeigt das Textbild 3[21]). Es deutet auch an, was das leere Feld unter der Fußleiste mit der Künstlerinschrift des Aristokles wahrscheinlich enthielt: das nur gemalte Bild eines jungen Reiters, hier in gestrecktem Lauf.

Unter andern Kriegerstelen dieser Art war das Reiterchen plastisch ausgeführt. So sehen Sie es (Tafelbild 12[22]) auf einem schönen Bruchstück des Museo Barracco in Rom, wo von dem großen Krieger nur die Füße und das Speerende übrig sind. Hier hält der junge Reiter still auf seinem schon recht lebendig gestalteten Pferde, das Schwert zur Seite und zwei (z. T. nur in Farbe ausgeführte) Spieße in der Hand. Die Bedeutung dieser Reiter an den Unterteilen der Grabstelen bleibt strittig. Der Meinung, sie stellten nochmals den Toten, nach einer sonst allerdings verbreiteten Anschauung im Jenseits, sagen wir etwa als Angehörigen der 'wilden Jagd' vor[23]), widerspricht ihre durchgängige Jugendlichkeit, da doch die großen Hopliten der Stelen, gleich dem Aristion, bärtig zu denken sein werden, wie es auf einer bloß gemalten Stele der Priester Lyseas, im Gegensatze zu dem Rennreiter unter seinen Füßen, wirklich ist[24]). Es bliebe somit die Wahl zwischen dem



3. Aristionstele, wiederhergestellt[21])

[20]) Vgl. Wenz a. a. O. S. 68 f. und 110 ff.

[21]) Nach Luckenbach, Abbildungen zur alten Gesch.[4] Fig. 147; laut Vorwort nach Brückners Angaben gezeichnet.

[22]) Nach Helbig, Collection Barracco Taf. 23; vgl. Helbig, Führer[3] I Nr. 1081.

[23]) Diese von Furtwängler begründete Ansicht vertritt soeben L. Malten in einer weitausgreifenden, gelehrten Abhandlung über 'Das Pferd im Totenglauben', Jahrbuch des archäol. Instituts 1914 XXIX 221 ff.

[24]) Conze I Taf. 1; besser demnächst Ant. Denkmäler des archäol. Instit. IV Taf. 32—33. Vgl. Malten a. a. O. S. 222. Den oben betonten Gegensatz macht in demselben Sinn schon Petersen, Jahreshefte 1905 VIII 80 A. 18 geltend, wenn ich ihn recht verstehe.

berittenen Knappen des oben groß dargestellten Kriegers[25]) und seinem Jugendbild als Ephebe oder als Sieger im Pferderennen[26]). Mir wollen letztere Deutungen immer noch am natürlichsten erscheinen (vgl. S. 297).

Sicher der Grabinhaber selbst ist der Reiter auf der Vorderseite des noch etwas älteren, mit allerflachstem Relief geschmückten Marmors aus Lampträ in Attika (Tafelbild 13[27]), der oben mit breiter Hohlkehle ausladend eine Statue trug, wahrscheinlich nur eine Sphinx, die als Grabaufsatz beliebt war. Hier reitet der Jüngling, wieder mit zwei Speeren und dazu mit sehr kleinem Rundschild bewehrt, auf einem lebhafter ausschreitenden Tier. Aber dessen Umrisse und der ganze Schwanz sind doppelt vorhanden, also ein zweites, gewiß einst durch Farbe abgesetztes Pferd hinter dem vordern gedacht. Jedoch kein bloßes Handpferd des einen Reiters, sondern, wie es auch auf Vasen vorkommt[28]), von einem zweiten geritten, von dem jetzt nur die Spitzen des mondsichelförmigen Schildes beiderseits vom Rundschild des ersten hervorkommen[29]), einst gewiß auch das Profil sichtbar wurde, bevor fromme Hände alle Gesichter auf dem Heidenwerk abschlugen. Daß die beiden Reiter dem Tod entgegenfahren, lehren die Figuren der Schmalseiten: rechts der Vater mit einer Hand, links zwei Frauen, etwa Mutter und Schwester, mit beiden ins Haar greifend, die Trauergebärde, die uns schon früh beim Auszug (S. 287) und beim Begräbnis (Tafelbild 3) entgegentrat.

Die Zurückbleibenden unmittelbar mit den ausziehenden Kriegern zu einem Familienbilde vereinigt zeigt die altattische Gräberkunst uns nicht. Wir finden das aber wenig später in der ionischen, deren Leistungen uns besser als ihre Heimat ein nichtgriechisches Absatzgebiet kennen lehrt: Lykien, die südwestliche Landschaft Kleinasiens. In der Hauptstadt Xanthos waren die landesüblichen Grabtürme, gewaltige monolithe Pfeiler, oben, wo sie die Totenkammer

[25]) Diese neuerdings besonders von Helbig (zuletzt Jahreshefte 1905 VIII 196 f.) vertretene Meinung eignet sich auch Weuz a. a. O. S. 70 an.

[26]) So früher u. a. Löschcke in den Athen. Mitt. 1879 IV 291 und jüngst Petersen a. a. O., der jedoch auch den Sohn der Hauptperson zur Wahl stellt.

[27]) Nach Conze I Taf. 11; vgl. S. 9. Die Plinthenbettung bezog der erste Herausgeber Winter auf eine Sphinx, Helbig, Les *ἱππεῖς*, Mémoires de l'acad. d. inscr. 1902 XXXVII 205, zuversichtlicher als Jahreshefte 1905 VIII 197 (wo Petersen S. 80 A. 18 Einwendungen erhoben hatte) auf eine weit ausschreitende Kriegerfigur, die aber auf dieser frühen Stilstufe in Marmor wenig glaublich ist, trotz der Zustimmung von Wenz a. a. O. S. 89.

[28]) Z. B. auf dem chalkidischen Krater in Würzburg, Furtwängler-Reichhold, Gr. Vasenmalerei II Taf. 102.

[29]) Winter und Conze a. a. O. dachten sich diese Spitzen als Ansätze des Rundschildes, aber so eine Mischform gibt es nicht. Einen gesonderten Gegenstand erkannte Helbig, Mémoires a. a. O. S. 206, nur dachte er unglücklich an den Brotsack (vgl. hier Anm. 3). Daß die Pelta in Athen so früh bekannt war, belegt Lippold in den Münchener Archäol. Studien zum Andenken Furtwänglers S. 492 ff. Daß sie auch so, wie auf dem Relief von Lampträ, mit den Spitzen abwärts, getragen werden konnte, zeigt die Memnonschale Berlin Nr. 2263 Fw. und die Amazonenvasen Furtwängler-Reichhold I Taf. 58 und II Taf. 116 (Baumgarten, Poland, Wagner, Hellen. Kultur[3] Taf. 11). An der Wand hängt sie so auf dem archaischen Totenmahlrelief aus Thasos, Jahrbuch d. archäol. Instit. 1913 XXVIII Taf. 26.

trugen, mit Reliefs umgeben[30]). Die künstlerisch bedeutendsten lieferte das irrig sogenannte Harpyiendenkmal ins Britische Museum. Auf zwei gegenüberliegenden Seiten nehmen die Eckplätze die vermeintlichen Harpyien ein, richtig Sirenen oder Seelenvögel, und zwischen ihnen zeigen sich solche Familienbilder, z. T. mit höchst individuellen Gestalten. Das eine Mal (Tafelbild 14[31]) empfängt ein gewappneter junger Krieger von dem sitzenden Vater (unter dessen Stuhl sich ein dickes kleines Tier, eher Hund als Bär, aufhält) den Helm und wird noch den Speer empfangen.

Auf älteren lykischen Grabtürmen war der Auszug des Verstorbenen und seiner Mannen zum Kampf[32]), ja auch der Kampf selbst dargestellt, letzterer noch in engem Anschluß an orientalische Vorbilder[33]). In der eigentlich griechischen Welt fehlen bisher archaische Grabreliefs solchen Inhalts. Aber seit etlichen Jahren besitzt das Athener Nationalmuseum eine feine Stele (Tafelbild 11[34]), die eine Art des Todes im Kriegsdienst wiederzugeben scheint. Der nackte, nur den Helm tragende Jüngling sinkt weit ausschreitend in die Knie, offenbar aus Schwäche, da sein Kopf mit dem leise schmerzverzogenen Munde so matt auf die Schulter herabhängt. Doch fällt er nicht etwa im Kampfe, da er weder eine Angriffswaffe noch eine Wunde hat. Das Fehlen des Schildes widerlegt auch den Gedanken an den Wettlauf in Waffen. Wohl aber passen die vor die Brust gehaltenen Fäuste am besten zu einem Dauerläufer; daß sich ihre Daumen ablösen, läßt sich als ein weiterer Zug des Ermattens verstehen. Es ist also ein Dauerläufer, der seinem Helme nach aus dem Kampfe kommt, um eine Meldung zu erstatten, und dabei vor Überanstrengung zusammenbricht. Das alles paßt erstaunlich gut zu jenem legendarischen Siegesboten der Schlacht bei Marathon, den ein Bildhauer unserer Zeit allen vertraut gemacht hat. Aber dem Stile nach muß das Relief doch beträchtlich früher als 490, nicht viel später als das des Aristion angesetzt werden.

Sicher mit den Perserkriegen zu verknüpfen ist merkwürdigerweise kein erhaltener Kriegergrabstein, während uns berühmte Inschriften solcher Denkmäler literarisch aufbewahrt sind[34a]). Erst um die Mitte des V. Jahrh. werden Grabreliefe häufiger, namentlich wieder in Attika. Was früher nur ein Vorrecht der Begüterten und Vornehmen war, wird jetzt eine verbreitete, volks-

[30]) Benndorf in den Jahresheften 1900 III 98 ff.

[31]) Dank Herrn A. Kröner entlehnt aus Kunstgesch. in Bildern[2] I 208, 4 (nach Brunn, Denkm. 147). Zur Deutung vgl. A. H. Smith, Catal. of sculpt. in the Brit. Mus. I Nr. 942 Petersen, Reisen im südwestl. Kleinasien II 196 f.; Perrot, Hist. de l'art VIII 331 ff., wo immer noch von Harpyien die Rede ist, trotz G. Weicker, Der Seelenvogel S. 7 und 125. Über das Tier unter dem Stuhl in unserem Relief bes. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 222 zu Taf. 29, 3. Ein ähnlich dicker Köter begleitet den wandernden Sänger des Vasenbildes Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas Taf. 65, 4.

[32]) So in Trysa, Petersen a. a. O. S. 13 Fig. 9.

[33]) Reliefs von Belenkli in Konstantinopel, Mendel, Catal. des sculpt. I S. 275 ff.

[34]) Das Klischee (nach *Ἐφημ. ἀρχαιολ.* 1903 Taf. 1) wieder aus Kunstgesch. in Bildern[2] I 213, 4. Zur Deutung vgl. besonders E. Schmidt in den Münchener Archäol. Studien zum Andenken Furtwänglers S. 254 und 351 ff. und Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 86 ff.

[34a]) Vgl. R. Heinze zu Beginn dieses Jahrgangs der Zeitschrift.

tümliche Sitte. So überwiegen die kleinen, auch in ihrer Ausführung handwerklich bescheidenen Denkmäler mit dem altherkömmlichen flachen Relief, wenn nicht gar bloß Malerei. Aber aus dieser Masse heben sich nicht wenige, nach Größe und Kunstwert bedeutende Stücke heraus, die besten unter ihnen der großen Meister würdig. Je später sie sind, desto mehr nähert sich ihr Relief statuarischer Rundung, die sich jedoch fast immer in eine tempelähnlich geformte Rahmennische (Naïskos) fügt[35]). Diese mannigfaltige Gräberplastik nahm in Athen ein jähes Ende, als im Jahre 317 der Regent Demetrios von Phaleron dem zusammengebrochenen Staate auch den äußern Glanz des Privatluxus abstreifte[36]). Doch war ja damals auch die spezifisch hellenische Kunstentwickelung zu einem gewissen Abschluß gediehen und die attischen Kriegerdenkmäler werden uns nicht einmal soweit hinabführen. An ihnen zeigt sich die Entwickelung namentlich in der Zunahme des seelischen Ausdrucksvermögens. Aber nicht nach der Zeitfolge geordnet wollen wir die wichtigsten Stücke betrachten, sondern nach den verschiedenen Typen, die sich im wesentlichen gleichbleiben und gerade deshalb den Fortschritt der Kunst klar zu verfolgen gestatten.

Auf den erhaltenen Steinen fehlt das Bild des Leichnams, das in jener alten geometrischen wie später in der christlichen Kunst so beliebt ist. Daß aber der tote Krieger der klassischen Grabeskunst doch nicht ganz fremd war, lehren einige von den auf weißem Grunde bunt bemalten Ölflaschen aus Ton (Lekythen), die nebst anderen Weihegaben dem Verstorbenen beim Begräbnis mitgegeben und später an Gedenktagen aufs Grab gestellt wurden. Diese Gefäße, wie das Londoner Tafelbild 15[37]), übertragen auf den jungen attischen Krieger das unvergeßlich poetische Bild, welches die Ilias von der Bestattung des vor Troja gefallenen Zeussohns Sarpedon gibt, vielleicht nach dem Vorbilde der Aithiopis, aus der ältere Vasenbilder dasselbe für Memnon, den Sohn der Morgenröte, entnahmen[38]). Trotz der schlicht handwerklichen Arbeit ist es doch ergreifend groß und zart ausgedrückt, wie die zwei göttlichen Brüder mit den mächtigen Schwingen, der lebensvoll braune Jüngling Schlaf und der bleiche, düstere Mann Tod, den geharnischten jungen Leichnam am heimatlichen Grabe niederlassen, über dem sich schon — ohne Rücksicht auf die Einheit der Zeit — die schlanke bändergeschmückte Stele erhebt, durch den aufgemalten Helm mit langwallendem Busch als Hoplitengrab bezeichnet. Daß diese Gruppe auch in der Gräberplastik vorkam, scheint eine andere Lekythosmalerei zu bezeugen[39]).

[35]) S. die noch immer grundlegende Untersuchung von A. Brückner, Ornament und Form der attischen Grabstelen, Dissert. Straßburg 1886, und die allgemeine Übersicht von Michaelis in der Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IV 193 ff. 230 ff.

[36]) Brückner im Jahrbuch d. archäol. Instit. 1892 VII, Anz. S. 23; Michaelis a. a. O. S. 235.

[37]) Nach Robert, Thanatos Taf. 2, das Klischee dank P. Wolters entlehnt aus Heinemann, Thanatos (Diss. München 1913) Taf. 8, wo S. 69 ff. zuletzt die Deutung ausführlich erörtert. Im kyklographischen Lichtbild bei Murray-A. H. Smith, White Athen. Vases Taf. 11. Photogr. Ansicht des Gefäßes bei W. Riezler, Weißgr. att. Lekythen S. 10.

[38]) Hierüber zuletzt E. Löwy in dieser Zeitschrift 1914 XXXIII 81 ff.

[39]) Jahrbuch des archäol. Instit. 1895 X Taf. 2 S. 86 ff. (E. Curtius); wiederholt Heinemann a. a. O. Taf. 11 S. 79 f.; Collignon, Statues funéraires S. 108. Vgl. Riezler a. a. O. S. 11.

Häufiger stellen die Lekythen den Toten am Grabe so dar, wie sich auch schon Homer die Schatten der Helden in der Unterwelt dachte: trauernd um das verlorene schöne Erdendasein im Sonnenlicht[40]). Ebenso sehen wir auf einer Stele des IV. Jahrh. (Tafelbild 16[41]) den jungen Flottensoldaten Demokleides neben seinem Schild und Helm zusammengekauert, aber nicht im Hades oder am Grabe, sondern dort, wo er seine Dienstpflicht erfüllte, auf dem spornbewehrten Kriegsschiff, dessen Einzelheiten nur in Malerei ausgeführt waren.

Gewöhnlich zeigt auch diese klassische Grabkunst den toten Krieger als Lebenden, meist ruhig dastehend, aber jetzt selten allein, wie ihn jene archaischen Stelen gaben. Das schönste Beispiel hierfür aus dem V. Jahrh. (Tafelbild 17[42]) ist nicht attisch, sondern ein Werk der leicht provinziellen nordgriechischen Kunst, obgleich die Herkunft aus Pella in Makedonien oder aus Salonik sehr fraglich geworden ist. Nicht mehr wie Aristion starr in den Rahmen geschmiegt und in genau nachgebildeter Rüstung steht dieser Jüngling vor uns, sondern, von dem leichten, etwas steifen Mäntelchen abgesehen, in idealer Nacktheit und freier anmutiger Stellung, den Speer im gesenkten linken Arm, die rechte Hand an dem zu Boden gesetzten Schilde, das Schwert, dessen Riemen bloß gemalt war, zur Seite, über dem freundlichen Angesicht den einfachen, hutförmigen Helm, der über den Rahmen in das einst mit Blumenornament bemalte Akroter hineinragt.

Ganz anders stellt sich, fast ein Jahrhundert später, ein gepanzerter bärtiger Athener in dem statuarischen Hochrelief dar (Tafelbild 18[43]). Stolz blickt er heraus in selbstbewußter, gewählter Haltung, die Beine übereinander geschlagen, die rechte Hand in die Hüfte gestemmt, die linke auf den Helm gestützt, etwas zu schwer für das kleine Bürschchen, das ihn dem Herrn emporreicht. Hier empfindet man einmal, daß der Künstler nach bedeutenden Vorbildern etwas mehr wagte, als er eigentlich vermochte.

Sonst zieht man es im klassischen Athen vor, auch die Krieger wie andere Verstorbene in dem von der altionischen Kunst vorgebildeten, ruhig liebevollen Verkehr mit den Ihrigen darzustellen, der, soweit kenntlich, auf Erden, nicht im Jenseits vor sich gehend gedacht ist[44]). Der seelische Ausdruck bleibt immer

[40]) Vgl. zuletzt Riezler a. a. O. S. 23 ff.

[41]) Conze II Taf. 122. Unser Klischee, dank Herrn A. Seemann, entlehnt aus Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IV 199, vgl. S. 201 (Michaelis). S. auch Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 83 f.

[42]) Unsere Abbildung, nach der Photographie des Abgusses Athen. Mitt. 1883 VIII Taf. 4, entlehnt aus Brunn, Kl. Schriften II 195, vgl. S. 194 und 238; auch Bulle, Der schöne Mensch[2] S. 271. Zuletzt Rodenwaldt im Jahrbuch des archäol. Instit. 1913 XXVIII 317 f. Er kannte noch nicht die Kritik der Fundangaben bei Mendel, Musées Ottomans, Catal. des sculptures Gr. I Nr. 39, wo die gesamte Literatur verzeichnet ist. Die Zugehörigkeit zur nordgriechischen Reihe beweist namentlich die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem von Larissa bei Brunn a. a. O. S. 244 Abb. 27.

[43]) Nach Conze II Taf. 201, 1023.

[44]) In dieser Frage, die namentlich zwischen Furtwängler, Samml. Saburoff, Einl. S. 43 und Brückner, Von den gr. Grabrel., Sitzungsber. phil. Kl. Kais. Akad. Wien 1888 CXVI 501 ff. verhandelt ist, stehe ich mit P. Gardner, Sculpt. Gr. tombs Cap. XI und seinem Rezensenten Bulle, Berl. philol. Wochenschr. 1897 S. 563 f. auf dem Standpunkt Brückners,

sehr maßvoll, die stärkste Gebärde ist der Handschlag, der aber für Südländer eine ganz andere Gefühlswärme bedeutet als für uns. Die uralte Heftigkeit der Totenklage, die wir noch auf dem Tafelbild 13 fanden, taucht kaum wieder auf.

Der Gedanke an den Abschied ergibt sich dennoch und war wohl zumeist wirklich gemeint, wenn der Krieger vor einer sitzenden Person steht, besonders dann, wenn er die Waffen nimmt, wie wir es schon auf dem 'Harpyienmonumente' fanden (Tafelbild 14). Sehr ähnlich zeigt das selten schöne Bild einer farbigen Lekythos in Athen (Tafelbild 19[45]) einen Jüngling, das Schwert umgehangen und den Speer in der Linken, beides von dem gewölbten Schilde (mit einem unheilabwehrenden Aug als Schildzeichen) verdeckt, gedankenvoll auf den Helm in seiner rechten Hand herabschauend, vor einer herrlichen Frau. Von ihrem leicht emporgewandten Blick abgesehen fehlt hier noch der Ausdruck näherer Seelenverbindung.

Ihn gibt schon mit fühlbarer Wärme, das große Hochrelief vom Ausgang des V. Jahrh. in Berlin (Tafelbild 20[46]), auf dem ein voll gerüsteter bärtiger Mann, Blick gesenkt in Blick, der jungen Gattin zum Abschied die Hand reicht. Selbst das nackt auf dem Boden krabbelnde Bübchen sucht sich am Gewande der Mutter gegen den Vater hin aufzurichten. Nur der Spitz kauert ruhig unter dem Stuhl, und die kleine Dienerin blickt wie verlegen auf das offene Kästchen herab, aus dem die Frau eben mit der Linken ein Schmuckband genommen hat. Zur vollen Geschlossenheit und Intimität der Wirkung fehlt der ursprüngliche architektonische Rahmen, den Sie sich etwa nach dem folgenden Denkmal ergänzen können.

Hier steht, in noch höherem Relief (Tafelbild 21[47]), gemäß der späteren gegen Mitte des IV. Jahrh. anzusetzenden Zeit des Werkes, der verstorbene

---

obgleich dieser neuerlich (s. Anm. 63) Miene macht, ihn selbst zu verlassen. Und nicht verschweigen will ich, daß es Fälle gibt, wo die Familiengruppe sich doch im Jenseits abspielt. Auf der gemalten Stele von Demetrias *Ἐφημερ. ἀρχαιολ.* 1908 Taf. 3 (Arvanitopullos, *Θεσσαλικὰ μνημεῖα* Nr. 9) begrüßt der Soldat Stratonikos mit Handschlag seinen Vater Straton gewiß im Hades, da laut Epigramm nur Mutter und Schwester um ihn trauerten, als er im makedonischen Eidomene gefallen war. So nach der Lesung, die mir Br. Keil freundlich mitteilt:

ψυχὴν μὲν ἐν Εἰδομένῃ προελίμπανεν ὅστεα δε ὧδε
μητρί τε καὶ ἀδελφῇ ἀνιηρὸν πένθος ἴκανεν.

Aber für die attischen Kriegergräber dieses Typus gilt zum Teil nachweislich, daß die Familiengruppe im Diesseits spielt. Vgl. auch Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 97 ff., aus dessen Einzeluntersuchung hervorgeht, daß die Soldaten zumeist sicher Abgeschiedene sind. Auch die wenigen Fälle, wo W. sie für Überlebende hält, scheinen mir zweifelhaft. Doch kommen sie hier nicht in Betracht.

[45]) Nach Riezler a. Anm. 37 a. O. Taf. 36, vgl. S. 109 f. Die Erlaubnis zur Wiedergabe wird der Verlagsanstalt Bruckmann verdankt. In mäßiger Farbenwiedergabe Bonner Studien, R. Kekulé gewidmet, Taf. 12.

[46]) Nach Ant. Denkmäler des archäol. Instit. II Taf. 36. Vgl. Kekule von Stradonitz, Die gr. Skulptur[2] S. 182 f.

[47]) Nach alter Photographie; vgl. Conze II Taf. 141, 718. Gute Lichtbilder der Männerköpfe Kunstgesch. in Bildern[2] I 314, 2, 3 (Wiuter). Andere Gesamtansichten Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 518 und Collignon, Statues funéraires S. 152 f.

Hoplit Prokles vor seinem Vater Prokleides, die (auch schon tote) Mutter Archippe im Hintergrund. In den Zügen der beiden Männer, die mehr als üblich bildnismäßige Formen tragen, malt sich deutlicher die schwere Abschiedsstimmung: wehmütig blickt der Alte zu dem Krieger auf, der mit herabgezogenen Brauen und Mundwinkeln an sich hält.

4. Marmorlekythos Athen, Nationalmuseum [48]) H. 0,37 m

Von der Beliebtheit solcher Gruppen in der handwerklichen Grabplastik Athens zeugen namentlich viele große Marmornachbildungen jener Tonlekythen, die in Erinnerung alter Sitten (S. 287) als Monumente dienten, wie die im Textbild 4[48]) wiedergegebene. Zu der Hauptgruppe tritt hier und öfter wieder der kleine Bursche des ausziehenden Soldaten, der seinen Schild trägt (s. auch Tafelbild 18).

Nochmals an Archaisches (Tafelbild 13) werden wir zurückerinnert, wenn auf ebensolcher Lekythos der Auszug eines jungen leichten Reiters erscheint (Tafelbild 22[49]). Jetzt ist er aber nicht zu Pferde, sondern führt es am Zügel und reicht der Mutter die Hand, die auch steht, nicht sitzt, weil sich der Vorgang im Freien abspielt. Als neuer rührender Zug kommt hinzu, wie die kleinen Geschwister dazwischen treten und von dem scheidenden Bruder Beachtung heischen. Ein andermal (Tafelbild 23[50]) bleibt das kleine Söhnchen hinter dem Vater, der auf den Stab vorgebeugt dem jungen Reiter Panaitios die Hand drückt. Dieses Relief, wohl noch des V. Jahrh., ist vortrefflich in den Umriß einer schlanken Amphora hineingezeichnet. Es war die Lutrophoros, das heißt das Gefäß zum Wasserholen für das rituelle Bad, welches der Hochzeit voranging. Dieses Gefäß setzte man, auch erst in Wirklichkeit, als Tonvase, dann in marmorner Nachbildung, oder endlich, wie hier, nur im Abbild auf das Grab derjenigen Menschen beiderlei Geschlechts, die unverehelicht sterben mußten. Auf der Panaitiosstele standen zu beiden Seiten der Lutrophoros zwei Lekythen. Die vollständig erhaltene links benutzte der Vater, um auch die liebe Erinnerung an das Knabenalter des Verstorbenen festhalten zu lassen: er läuft hier als schlanker flinker Junge neben seinem Reifen her. Die andere, weggebrochene Lekythos mag mit ihrem Relief an die literarische oder musikalische Bildung des Sohnes erinnert haben. Oben hingen noch zwei kleine Salbgefäße und von einem zum andern in elegantem Bogen ein breites Schmuckband. Das Ganze war, trotz der Bescheidenheit des Vortrags, eine selten reiche und glückliche Meisterleistung dieser attischen Kunst.

Wie den Sohn dem Vater, so finden wir auf anderen Stelen brüderlich zu-

[48]) Nach Conze II Taf. 131, 744. [49]) Nach Conze II Taf. 231, 1124.

[50]) Nach Conze II Taf. 216, 1062. Die oben angedeutete Ergänzung versuchte nach meinen Angaben G. Niemann in dem Widmungsblatte zu F. Dümmlers Kleinen Schriften I S. V. Über die Lutrophoros s. Wolters in den Athen. Mitt. 1891 XVI 371 ff. und im Jahrbuch des archäol. Instit. 1899 XIV 133 f.

sammengehörige Männer einander gegenübergestellt, mit oder ohne Handschlag. Dieses äußere Band ersetzt auf einem besonders schönen Hochrelief der ehemaligen Sammlung Tyszkiewicz (Tafelbild 24[51]) die stille Wärme des Blickes und die zwillingsmäßige Ähnlichkeit der beiden Männer, des daheim bleibenden im Bürgermantel und des mit geschultertem Speer aufbrechenden Reiters neben dem ungeduldig scharrenden Pferd, eine Ähnlichkeit der gesamten Erscheinung wie auch der Haltung, die besonders in den äußeren, die Eckpfeiler überschneidenden Umrissen wirksam hervortritt.

In einigen Fällen sind beide brüderlich verbundenen Männer Krieger. So auf einer, trotz etwas handwerklicher Arbeit erfreulichen Neuerwerbung der Berliner Museen (Tafelbild 25[52]), wo Sosias und Kephisodoros, ganz gleich, mit spitzem Sturmhut, Schild und Speer gerüstet, einander die Hand reichen. Ein dritter Bärtiger, im langen Priestertalar, tritt in stiller Teilnahme dicht heran. Auch er könnte, als Opferpriester oder Seher, im Feld anwesend gedacht werden. Doch wir wissen schon, daß dieser Kunst gegenüber nicht ängstlich auf Einheit von Zeit und Ort auszugehen ist. Was aber die zwei durch Handschlag verbundenen Krieger anlangt, so wird ihrer Bedeutung keine Gewalt geschehen sein, wenn unlängst eine deutsche Philologenfrau und -mutter dieses Relief als sinnigen Bildschmuck vor die Nachrichten setzte, die ihr über den Heldentod zweier Söhne zugekommen waren.

Neben diesen und anderen Bildern liebevoll ruhigen Zusammenseins und Abschiednehmens bleiben auch in der klassischen Gräberkunst Darstellungen kämpfender Krieger verhältnismäßig selten, sogut ihnen damals durch große Schlachtengemälde und -reliefs vorgearbeitet war. Aus ihrem reichen Typenschatze greifen die Stelen selten ganze Gruppen heraus. Namentlich die Kämpfer zu Fuß geben sie zumeist ohne Gegner. Diese Gestalt ist in dem erhaltenen Bestand an Grabdenkmälern außerhalb von Attika häufiger als dort. Die meisten hierhergehörigen Stücke scheinen aus Griechenlands dreißigjährigem Krieg, dem Peloponnesischen, herzurühren, der 431 begann.

In Korinth fand sich die Stele des Alkias (Tafelbild 28[53]), eines Phokiers, der dort mit seinem Volk auf spartanischer Seite gegen Athen gefochten haben wird. Sie bietet doch eine Art Gruppe und zwar von packender Lebendigkeit. In meisterlich erfaßter Rückenansicht, den großen Schild bis übers Kinn erhoben, mit der schweren Lanze zum Stoß ausholend, den herabgleitenden Mantel unbekümmert nachschleppend, steigt der Mann in grimmiger Entschlossenheit mit großem Schritt über einen Gefallenen hinan, der mit ausgebreiteten Armen

[51]) Nach Fröhner, Collection Tyszkiewicz Taf. 46; vgl. Conze II Nr. 1001 mit Textbild.

[52]) Unser Klischee, nach Photographie, von dem oben erwähnten Blatte 'Zum Andenken an Eckard und Ludwig Meister', Söhne Richard Meisters. Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen 1911/12 XXXIII 59 (Schröder). Kurze Beschr. ant. Skulpt. 1911 Nr. 1708.

[53]) Nach Athen. Mitt. 1886 XI Taf. 5 S. 150 ff. (Löwy). Kavvadias, *Γλυπτὰ τοῦ ἐθνικοῦ μουσείου* I Nr. 751. I. G. IV (Pelop.) I Nr. 197. Die Deutung des Schildzeichens und der herabhängenden Binde findet sich dort noch nicht. Letztere verdankte ich einem Fachgenossen, dessen ich mich nicht entsinnen kann, lange bevor ich sie von Bulle, Der schöne Mensch[2] S. 560 unter dem Textbild ausgesprochen las.

an die Erde greift. Selten und merkwürdig wie dieser Gegenstand ist auch die Reliefbehandlung. Obgleich kräftig vom Grund abgesetzt sind die Figuren in sich fast ganz eben, die spärlichen Einzelheiten nur eingeritzt, so auch der ganze untere Umriß des Gefallenen. Es ist klar, wie unentbehrlich hier die Farbe war. Durch sie wurde auch das beiderseits des Bildes herabhängende Schmuckband — wir fanden es ähnlich auf der Panaitiosstele (Tafelbild 23) — und das Schildzeichen, eine Fackel mit breitem Handschutz, deutlicher als jetzt.

Auf alle Plastik, aber auch auf die nicht sehr wetterbeständigen Farben verzichten einige neuerlich bekannt gewordene Grabstelen aus Theben, vermöge einer Technik, die wir früher erst aus dem hellenistischen Chios kannten[54]). In blaugrauem Kalkstein gearbeitet, der poliert viel dunkler wirkt als gerauht, lassen sie ihre Figuren nur durch dieses Mittel dunkel mit heller Innenzeichnung von dem hellen Grunde losgehen, ganz ähnlich den Metallgraffiti der Spiegel. Die hier als Tafelbild 26 und 27[55]) wiederholten Abbildungen geben diese Wirkung, wie auch manche Einzelheit der Zeichnung unvollkommen wieder. Beide Grabsteine zeigen den Verstorbenen rechtshin auf ansteigendem Boden gegen den Feind vorschreitend, mit der weit ausholenden Rechten die Lanze schwingend, für den Fall ihres Zerbrechens[56]) in der Linken, hinter dem vorgehaltenen Schilde, das Schwert in der Scheide bereithaltend, das zu größerer Sicherheit an ein Armband festgebunden ist.

Reicher an Einzelheiten ist die Stele des flaumbärtigen Rynchon (Tafelbild 26). Auf dem Boden wächst ein Blümlein und liegen Steine, nach Vergleich mit einem dritten Stück aus Theben wohl von den Feinden geworfen zu denken. Hinter dem nackten Leibe flattert die ritterliche Chlamys, mit Lorbeerkranz und Delphinen in Buntweberei verziert. Mit natürlichem Lorbeerzweig ist der Sturmhut bekränzt. Die Innenseite des Schildes, die auch sonst reich geschmückt wurde, zeigt hier das bekannte Bild des Bellerophon, der auf dem Flügelrosse Pegasos schwebend das feuerschnaubende Untier Chimaira bekämpft, einen Löwen mit Schlangenschwanz, aus dessen Rücken ein Ziegenkopf emporwächst. Ist dies vielleicht ein Hinweis auf den mythischen Ahnherrn Rynchons, so sitzt oben im Giebel in kleinen Figürchen, zwischen Ranken eingraviert, der Vater, an dessen Knie sich ein nacktes Bübchen drängt, und ihm gegenüber eine kleine

[54]) Athen. Mitt. 1888 XIII Taf. 3 S. 195 ff. und 363 ff. (Brückner). Das Hauptstück, der Metrodorstein, in Berlin, Beschr. d. antiken Skulpt. Nr. 766 A. Ich muß durchaus an meiner alten Auffassung dieser Technik festhalten, obgleich sie Vollgraff (s. Anm. 55) und Rodenwaldt (Jahrbuch d. archäol. Instit. 1913 XXVIII Anzeiger S. 63 ff.), anläßlich der Thebaner Stelen, nur als Vorzeichnung für Malerei ansehen. Aber wer wird einen Stein polieren, bevor er Farben daraufsetzt? Ebenso denkt nach eigener Anschauung der Thebaner Stelen (die mir fehlt) Paul Herrmann, wie er mir schreibt.

[55]) Nach Bull. de corr. hellén. 1902 XXVI Taf. 7 und 8, vgl. S. 554 ff. (Vollgraff). Mir liegen auch die in der Dresdener Skulpturensammlung käuflichen Gipsabgüsse der Papierabklatsche vor. Auf sie gründet sich meine Abweichung von der Beschreibung des Herausgebers beim Rynchonstein.

[56]) Diesen stellt das von Keramopullos erkannte dritte Stück, die Stele des Saugenes dar, von der bisher m. W. nur die Beschreibung Karos vorliegt: Jahrbuch d. archäol. Instit. 1911 XXVI Anzeiger S. 123 f.

Frau, eher eine Schwester als die Mutter des toten Kriegers. Einfacher ist die Gestalt des bärtigen Mnason gehalten (Tafelbild 27). Er trägt den hemdartigen Chiton, der, als 'Exomis', nach Handwerker- und Soldatenbrauch von der Schulter des Speerarmes gelöst ist.

Im ganzen sehr ähnlich erscheint (Tafelbild 30[57]) auf einem Grabrelief aus Dekeleia nördlich von Athen Lisas von Tegea, offenbar ein Gefallener aus dem letzten nach diesem Orte benannten Abschnitt des Peloponnesischen Krieges. Sein zurückgerissener Arm und vorgebeugter Kopf erweckt die Vorstellung, als blicke er einem eben abgeworfenen Geschosse nach; doch will der Vorgang nicht ganz klar werden.

Wie sehr sich dasselbe Grundmotiv gegen Mitte des IV. Jahrh. weiterentwickelt hatte, lehrt uns wenigstens eines der stattlichen Nischenreliefs in Athen, das fast lebensgroße des Aristonautes (Tafelbild 31[58]). Auch dieser flaumbärtige Hoplit steht, gleich den bisher betrachteten, breit ausschreitend auf ansteigendem Boden. Aber der mit der Waffe, doch wohl eher Schwert als Speer, vor die Brust herübergeschwungene Arm ist im Begriffe zurückzufahren[59]), und im Sinne dieser Bewegung wendet sich der Kopf etwas über die Vorderansicht heraus nach seiner Rechten. Sicher geschieht das mit Rücksicht auf den Beschauer, allein es bleibt dennoch klar, daß die ganze Bewegung dem Feinde gilt. Unter dem hohen, einst metallbekränzten Helm und der gerunzelten Stirn flammt der Blick auf und die schwellenden Lippen öffnen sich leicht wie vor zusammengebissenen Zähnen. Das alles erinnert an die pathetische Kunst des Maussolleums und weist voraus auf die noch erregteren Kriegerköpfe der pergamenischen Kunst[60]).

5. Marmorlekythos des Timanax
Athen, Nationalmuseum[61])
H. 0,32 m

Selten wird dem ausfallenden Fußkämpfer ein Gegner beigesellt und dann ein niedergeworfener. Vollständig erhalten ist nur das höchst bescheidene Lekythosrelief des Timanax (Textbild 5[61]). Von einer schönen großen Hochreliefgruppe dieser Art besitzt die Ny Carlsberg-Glyptothek ein Bruchstück (Tafel-

[57]) Nach Bull. de corr. hellén. 1880 IV Taf. 7 vgl. S. 408 (Pottier) und Conze II Taf. 244, 1148.

[58]) Nach Brunn-Arndt, Denkmäler Nr. 470; vgl. Conze II Taf. 245, 1151; Collignon, Stat. funér. S. 154 mit Abb. 84 und 83, der besten Aufnahme des Kopfes. Zur Deutung der Motive vgl. Bulle, Der schöne Mensch[2] S. 573 und Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 72 mit Anm. 1, beide mit Conze auf richtigerem Weg als die Kritik von Winter, Über die gr. Porträtkunst S. 18 f.

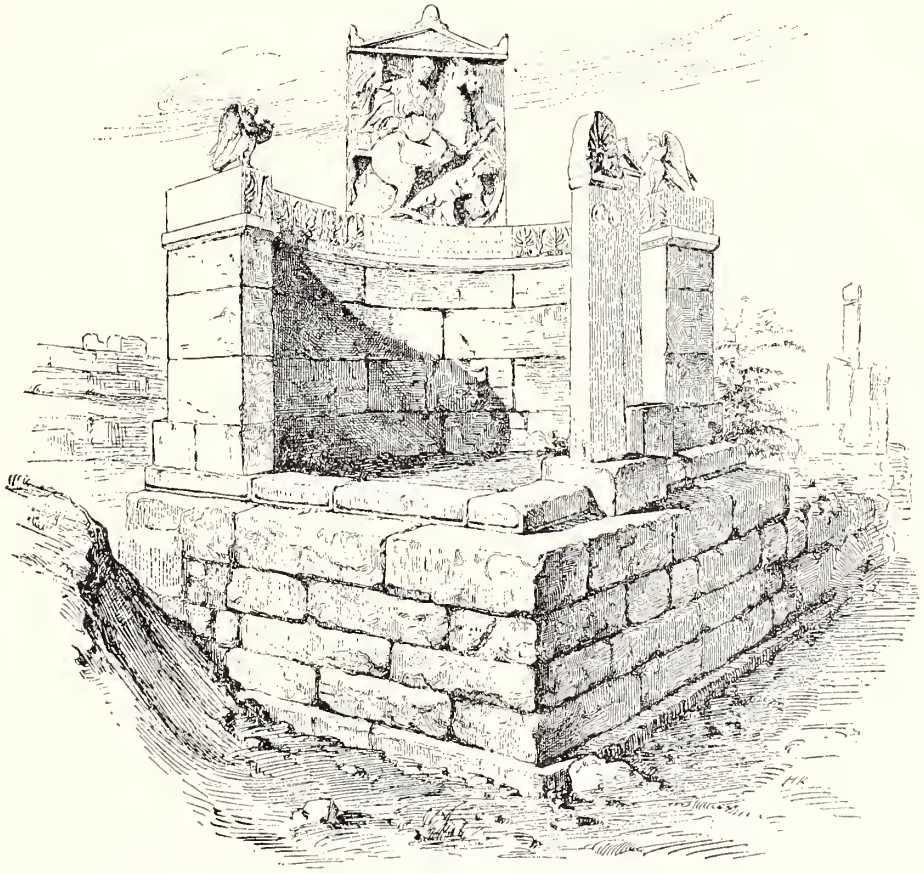
[59]) Vgl. am ehesten Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 10, B 4 S. 122, nur daß hier der Schwertarm noch höher gegen die linke Schulter hinauf geschwungen ist. Vgl. auch die Dresdner Kämpferstatuen Clarac Taf. 865 und 867.

[60]) Vgl. Bieńkowski, Darst. der Gallier Fig. 26—29. 35—38.

[61]) Nach Conze II Taf. 244, 1147.

bild 29[62]), den vorgebeugten Oberkörper des gepanzerten Siegers, dessen edles, nur leicht erregtes Antlitz an den Zeus von Mylasa in Boston erinnert, also wieder gegen Mitte des IV. Jahrh. anzusetzen ist.

Nochmals zurück in die schlichtere Formenwelt des V. Jahrh. führen uns die prächtigen Grabsteine mit kämpfenden attischen Reitern. Am besten unterrichtet sind wir über den des Dexileos (Tafelbild 32[63]), der im Grabbezirk der



6. Grabdenkmal des Dexileos und seiner Familie, wiederhergestellt[63])

Familie vor dem Doppeltor so stolz aufgebaut war, wie es die Wiederherstellung im Textbild 6[63]) zeigt. Dem Viertelkreis des Raumes paßt sich der Sockel an, dessen ungewöhnlich große und ausführliche Inschrift verkündet, daß Dexileos,

[62]) Aus Baumgarten, Poland, Wagner, Hellen. Kultur[3] Abb. 258; nach Ausonia 1910 V Taf. 2, vgl. S. 7 ff. (Hekler), Glyptothek Nr. 206. Bei Hekler auch der richtige Vergleich mit dem Zeus aus Mylasa in Boston, Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 572—573 (Lechat, Phidias Fig. 17).

[63]) Nach Conze II Taf. 248, 1158, das Klischee von E. A. Seemann dargeliehen aus Zeitschr. f. bild. Kunst N. F. IV 201 (Michaelis). Die hergestellte Gesamtansicht Textbild 6 aus N. Jahrb. 1910 XXV 31 Abb. 10 nach Brückner, Friedhof am Eridanos S. 60. Lichtbild des Hochreliefs: Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 438. Zu den 'fünf Reitern' vgl. Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 95 Anm. 2; ebendort S. 79 f. die Vorgeschichte des Bildtypus.

des Lysanias Sohn, neunzehnjährig 394 v. Chr. in Korinth fiel, als einer von den fünf Reitern, womit eher eine kühne Patrouille als ein militärischer Rang gemeint sein wird. Von diesem rühmlichen Tode verrät das wenig unterlebensgroße Hochrelief nichts: als Sieger sprengt Dexileos in kurzem Galopp auf den hingestürzten Feind ein, dem des Reiters geschwungener Speer und leis umdüsterter Blick gilt. Nur daß dieser Gegner, in idealer Nacktheit allein mit dem Schilde bewehrt, noch sein Schwert über dem Kopfe schwingt, könnte vielleicht andeuten, daß er sich noch zu wehren, etwa das Roß zu durchbohren vermag. Aber so weit soll der Beschauer gewiß nicht denken, er soll nur sehen, wie tapfer der Jüngling sich geschlagen hatte, bevor er fiel. Der ganze Bildtypus ist ja auch nicht erst für diesen Grabstein erfunden, sondern nachweislich aus älterer Kunst übernommen. Aber er ist vortrefflich in diesen Rahmen eingepaßt, man möchte fast sagen, wie ein Ornament, für dessen lebendiges Gefüge die beiden Diagonalen und das Mittellot die Grundlinien abgeben.

Ein noch größeres und trotz arger Verstümmelung noch schöneres Seitenstück hat der Dexileos in dem Relief der römischen Villa Albani (Tafelbild 33[64]), das ohne Frage ursprünglich auch in Athen stand. Hier ist die Strenge des Aufbaus gelockert durch das prachtvolle Feuer der Bewegung. Der junge Reiter ist, wie sein steil emporflatternder Mantel zeigt, eben vom Pferde gesprungen, das er, so unruhig es auch wegstrebt, mit dem rückwärts herabgestrafften Arme fest im Zügel behält, mit der Rechten über dem Kopfe das Schwert schwingend gegen den Feind, der schon rücklings niedergestürzt ist, so daß sein linkes Bein haltlos emporschlägt und nur die aufgestützte rechte Hand den Oberleib notdürftig aufrechthält, während die linke nichts als die Chlamys dem tödlichen Streich entgegenzuhalten weiß. Dem schrägen Zug dieser Bewegung entgegen baut sich am linken Rande, allerdings nur flach angedeutet, ein im älteren griechischen Relief seltenes Stück Landschaft, ein hoher schroffer Fels, gewiß eine Andeutung der Örtlichkeit, welche die Inschrift genannt haben wird. In Erinnerung an das Dexileosdenkmal ist man versucht, an die Hochburg von Korinth zu denken, die steil aus der Ebene aufsteigt.

Dies entspräche dem verlockenden Einfall, auf das albanische Relief gehöre der schöne obere Abschluß mit feinen, strengstilisierten Pflanzenformen (abgeb. über dem Titel[65]), der laut seiner Inschriften von dem Gesamtdenkmal herrührt, welches allen mit jenem Dexileos gefallenen Reitern der Phylenschwadron Akamantis galt. Indes, die Maße stimmen leider nicht ganz genau, und überdies ist es nicht recht glaublich, daß sich das Denkmal einer ganzen Truppe auf die Darstellung eines einzigen Vertreters beschränkt hätte.

Freilich dürfen wir es uns auch nicht allzu figurenreich denken, seit wir

[64]) Nach Conze II Taf. 247, 1153, nicht nach einem der Lichtbilder (z. B. Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 437), die sämtlich sehr schiefgezogen sind; Helbig, Führer[3] II Nr. 1861; Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 76 ff. (mit photogr. Textbild).

[65]) Nach Athen. Mitt. 1889 XIV 407 (Brückner); Lichtbild bei Conze III Taf. 317, 2 Nr. 1529, vgl. II Text Nr. 1157. Über das Verhältnis der Inschriften zu dem verlorenen Relief s. Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 61 ff.

ein Relief kennen, welches einer noch viel größern Zahl von Gefallenen galt. In Athen herrschte die Sitte, die Gefallenen desselben Jahres je nach der Menge auf einer oder auf mehreren Stelen öffentlich aufzuzeichnen. Das Kopfende von einer solchen Platte, merkwürdigerweise abermals aus dem Jahre 394, zeigt über dem Anfang des Verzeichnisses aller Bürger, die damals in Korinth und Böotien fielen, noch mehr als die Hälfte des zugehörigen 'Urkundenreliefs' (Tafelbild 34[66]). Von rechts her sprengt ein junger Reiter, dem Dexileos ähnlich, daher, zwar die Lanze zum Stoß erhoben, aber jetzt nicht mehr auf den Gegner gerichtet, der, obgleich hilflos zusammengebrochen und nur noch auf den Schild gestützt, den Reiter noch mit der ausholenden Rechten bedroht zu haben scheint. Aber da stürzt sich von der andern Seite ein behelmter Hoplit auf ihn, drückt ihm das Knie in den Rücken und packt ihn mit der rechten Hand am Haar, was zu ermöglichen die Schildhand seinen Speer übernommen hat. Weiter hinter ihm nur noch ein Pferdeschwanz als Rest eines Reiters, der kaum ins Leere, sondern wieder auf einen Gefallenen zuritt. Nur so ergibt sich eine geschlossene Komposition.

Zweierlei ist höchst merkwürdig an diesem Denkmal: daß selbst die Veranschaulichung mehrerer schwerer Kämpfe eines ganzen Jahres, in dem Hunderte von Athenern gefallen waren, die abgebildeten Vertreter dieser Gefallenen durchaus als Sieger hinstellt, und daß sie sich auf so wenige Figuren beschränkt, wie wenn es sich nur um ein kleines Vorpostengefecht handeln würde. Allerdings ist ja das Relief kein eigentliches Grabdenkmal, sondern wirklich nur das Urkundenrelief über einer von den ungezählten Verlustlisten. Aber auch sonst wurde, soviel wir wissen, nirgends an Kriegergräbern der Blütezeit von Hellas ein großes, umfassendes, den Ereignissen annähernd entsprechendes Bildwerk angebracht, wie es doch ihre Kunst schon in dem Bilde der Marathonschlacht zu leisten vermocht hatte. Dazu entschloß man sich nicht einmal dort, wo es galt, auf dem Kampfplatze selbst, über dem Massengrabe, den Ruhm der Gefallenen der Mit- und Nachwelt zu künden.

Man begnügte sich da lieber mit einfachen, gemeinverständlichen Symbolen, von denen eins der beliebtesten bis auf den heutigen Tag in Geltung blieb: der Löwe als Sinnbild von Mut und Treue. Das mächtigste (6 m hohe) Denkmal dieser Art, das auf dem Schlachtfelde von Chäronea den 338 v. Chr. im Kampfe wider Philipp von Makedonien für die Freiheit gefallenen Thebanern galt, haben unlängst die Griechen aus den antiken Trümmern wieder hergestellt (Textbild 9 am Ende)[67]. Steil aufgerichtet sitzt das riesige Tier aus grauem Marmor da, wie mit unterdrücktem Brüllen weit ins Land hinabspähend nach dem Feind, trotz seiner Naturferne ein packender Ausdruck für den immer wachen Gedanken an

[66]) Nach Athen. Mitt. 1910 XXXV Taf. 11 (vgl. 12), S. 219 ff. (Brückner). Vgl. abermals Wenz S. 57 ff.

[67]) Aus Baumgarten, Poland, Wagner[3] Abb. 479. Vgl. R. Hirzel, Plutarch, Titelbild und bes. Collignon, Statues funér. S. 234 f., auch die kurze Geschichte des Löwen in der griechischen Plastik von Br. Schröder zu Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 641—645; dort auf S. 14 unser Löwe. Zur Topographie der Grabstätte von Chäronea *Ἀθήναιον* IX 347 ff.

Vergeltung, um so ergreifender, als nicht ein geschriebenes Wort den Sinn des Denkmals aussprach.

Weshalb haben die Griechen solchen Verzicht geübt und niemals die Taten ihrer Krieger auf großen Grabdenkmälern in ausführlichen plastischen Berichten verewigt? Man wird zwei Gründe dafür annehmen dürfen, einen ästhetischen und einen ethischen. Umfassende Schlachtenbilder sind ohne die Darstellung von Menschenmassen unmöglich, und vor solcher hat zwar die griechische Malerei nicht unbedingt zurückgescheut, aber selbst ihr und erst recht der Plastik lagen sie nicht, da sie ja die geliebte Schönheit der Einzelgestalt und ihrer freien Bewegung nicht zu voller Geltung kommen lassen. Soweit sich aber die Kunst auf solche Aufgaben einließ, wurden sie durch das strenge republikanische Volksgewissen an die Wände von Staatsgebäuden, wie der bunten Halle am Markt zu Athen, und von Tempeln, wie dem der Athena Nike verwiesen. Am Grabmal von Bürgern, und wenn es noch so viele waren, wurde so etwas nicht geduldet, so wenig wie in den Leichenreden auf Gefallene deren besondere Taten geschildert werden.

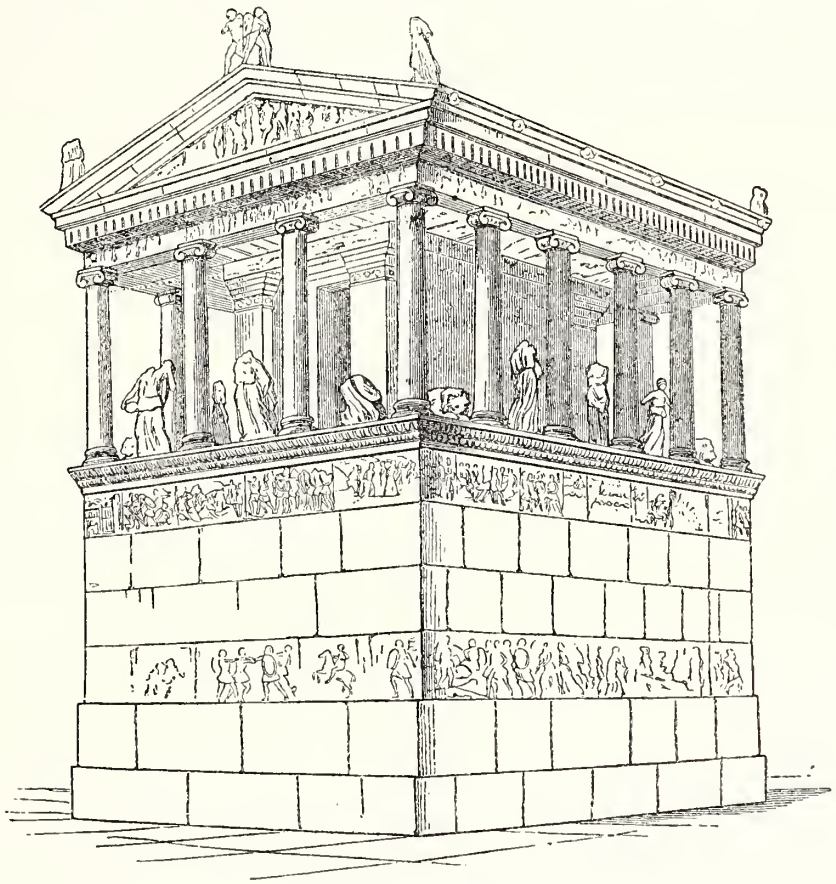
Von diesem festen Herkommen befreite sich die griechische Gräberkunst nur dort, wo sie von monarchischen Kriegsherrn Aufträge erhielt, und solche kamen ihr in der klassischen Zeit namentlich von vorderasiatischen Barbarenfürsten. Ihre griechischen Nachbarn, besonders die Ionier, sahen wir ja schon auf ihren archaischen Tonsärgen (S. 288) und auf lykischen Grabtürmen (S. 293) etwas geneigter zu einläßlichen geschichtlichen Schlachtenbildern. Die Zunge ward ihnen vollends gelöst, als sie, von den Fesseln des Archaismus befreit, stattliche Grabbauten lykischer Kleinkönige mit Reliefs zu schmücken hatten.

Das bedeutendste Bauwerk dieser Art, aus der Mitte des V. Jahrh., das hier (im Textbild 7[68]) wiederaufgebaut erscheint, heißt nach den lebensgroßen Statuen, die zwischen seinen ionischen Säulen standen, vielleicht auch nicht ganz richtig das Nereidenmonument. Uns gehen nur seine (im Britischen Museum aufbewahrten) Reliefs an, besonders die Friese. Nicht beachten können wir die zwei schmalsten und künstlerisch geringsten, den einst über den Säulen am Epistyl und den dahinter um die Cella angebrachten mit ihren Jagden, Opfern und Gelagen, sondern müssen uns auf eine knappe Auswahl aus den zwei größern Friesen beschränken, die vom obern und untern Rande des hohen Mauersockels herrühren.

Nach griechischen Begriffen der schönste ist gewiß der größte, meterhohe,

[68]) Aus Baumgarten, Poland, Wagner[3] Abb. 388, nach der Wiedergabe der auch sonst oft wiederholten Herstellung des Bauwerkes durch Falkener bei P. Gardner, Sculpt. Gr. tombs S. 216. Sämtliche Reliefs in den Monumenti dell'Instituto X Taf. 13 ff. mit Text von Michaelis Annali 1875 S. 74 ff., zur Not auch bei S. Reinach, Répert. de reliefs I 473 ff. abgebildet. Die letzte eingehende Beschreibung gibt A. H. Smith, Catal. of sculpt. II 1 ff. In seiner Literaturübersicht auf S. 10 fehlt die für unsern Zweck wichtige Formenanalyse der überhaupt zu wenig beachteten Schrift von Oscar Bie, Kampfgruppe und Kämpfertypen S. 24 f. 110 ff. Zur kunstgeschichtlichen Bestimmung zuletzt Br. Schröder im Jahrbuch d. archäol. Instit. 1914 XXIX 123 ff. 154 ff., wo manches sehr anfechtbar ist.

der ja auch den Ehrenplatz dem Beschauer zunächst einnahm (Tafelbild 35[69]) Dargestellt ist ein Kampf griechisch bewaffneter Männer, die z. T. auch in der echt griechischen idealen Nacktheit erscheinen, gegen ebenso oder auch halbbarbarisch ausgerüstete Gegner. Es mag sich um die hellenischen Vorfahren des Grabherrn, wirkliche oder vermeintliche, und die ihnen widerstrebenden Eingeborenen handeln, ähnlich wie in der lykischen Sage von Bellerophon und den



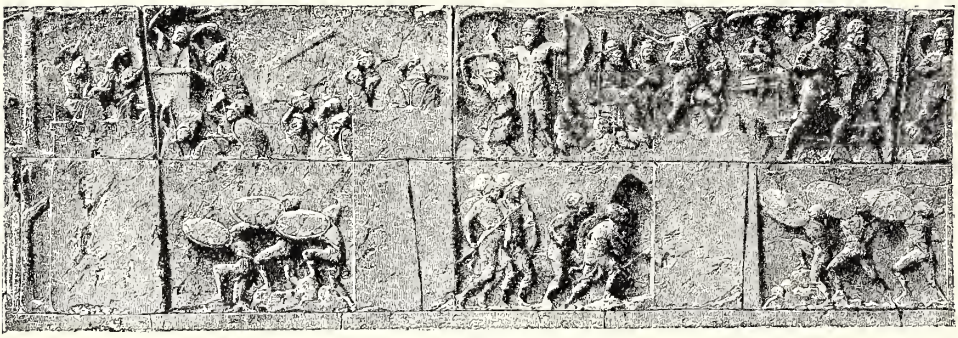
7. Das sog. Nereidendenkmal zu Xanthos, wiederhergestellt[68])

Solymern[70]). Die mannigfaltigen Typen all dieser wogenden Kampfgruppen stammen, trotz ihrer provinziellen Eigenart und selbst Schwäche, aus dem Schatze der attisch-ionischen Schlachtenbildnerei, aus dem auch die besprochenen Grabstelen schöpften. Nur konnten sie innerhalb ihres engen Rahmens und Bedürfnisses vieles von dem nicht verwenden, was dieser lange Fries darbietet. So die Motive unterliegender Reiter, wie des schwergetroffen zur Seite fallenden und des vom knieenden Pferde vornüber absteigenden.

Ganz anders sieht es in dem zweiten, nur 0,63 m hohen Friese des Nereiden-

[69]) Es sind die Stücke A. H. Smith a. a. O. 850 b. 851. 861. 860, nach Mansellschen Photographien.

[70]) Vgl. Benndorf, Heroon von Gjölbaschi-Trysa S. 63.



8. Doppelfries von der Mauer

denkmals aus (Tafelbild 36[71]). Hier ist kaum eine Spur von dem rhythmischen Wellenschlag der hellenischen Kampfgruppen. Dagegen finden wir, wie schon in der mykenischen Malerei und annähernd auch auf klazomenischen Tonsärgen[72]), nur in fortgeschrittener Reliefkunst zusammengedrängt, geschlossene Kolonnen im Angriff. Eine von ihnen geht auf eine belagerte Stadt los, wird aber durch einen Ausfall der Besatzung bedroht, die im übrigen Kopf an Kopf zwischen den Mauerzinnen sichtbar wird. Zwei solche Städte nehmen für sich weite Strecken des Frieses in Anspruch. Freilich sind sie nicht höher als die Menschenfiguren, und das macht sich besonders störend bemerkbar, wo die Sturmleiter ganz unmöglich schräg an der Mauer liegt. Aber sonst ist auch diese Gruppe voll von lebendiger Anschauung der Sache. Endlich sehen wir den Fürsten selbst in durchaus realistischem Zusammenhang: mit der persischen Mütze auf dem Kopf auf seinem Thron sitzend, draußen vor einer belagerten Stadt, weshalb ein Diener den Sonnenschirm über ihn hält; hinter ihm seine Garde, vor ihm alte Männer, nach Griechenart im Bürgermantel, der eine kahl, offenbar die Gesandten, die, je eine Hand adorierend erhoben, mit dem Kriegsherrn die Übergabe ihrer Stadt zu verhandeln kommen.

Das ist, wenn auch einfache, so doch echte Wirklichkeitsdarstellung, in der Sache ganz ähnlich, wie sie namentlich die assyrischen Herrscher von ihrer Kunst forderten. Beeinträchtigt wird sie, besonders im Landschaftlichen, durch das Festhalten an einem Friesstreif, dessen Höhe die aufrechte Menschengestalt kaum überragt.

Aber selbst diese Schranken hat damals die ionische Reliefkunst übersprungen, indem sie erstaunlich weit dem Vorbilde des orientalischen Reliefs und der heimischen Malerei nachging. Etwa gleichzeitig mit dem Nereidendenkmal ließ sich der Fürst der kleineren lykischen Stadt Trysa ein Grabmal erbauen, das architektonisch weit anspruchsloser war, nur ein ummauerter Hof um seinen Sarkophag herum[73]). Aber die beiden obersten Quaderschichten

[71]) Es sind die Platten Smith 868 b. 869. 872-879 nach Brunn-Arndt, Denkm. Nr. 216. 217, Smith 877-878 nach Photographie Mansell.

[72]) Textbild 1 und Tafelbilder 8—9.

[73]) Benndorf-Niemann, Heroon von Gjölbaschi-Trysa Taf. 1, P. Gardner, Greek sculpt. tombs S. 222. Baumgarten, Poland, Wagner[3] Abb. 382.

des Grabbezirks zu Trysa[74]). H. 1,25 m

dieser Mauern tragen Friese, die an zwei Stellen zu einheitlichen, sozusagen zweistöckigen Bildern zusammengenommen sind. Die Gegenstände sind überwiegend der griechischen Heldensage entnommen. Doch kaum mit Recht deutete man ebenso (auf die Einnahme von Troja) die bedeutendste von allen diesen Darstellungen (Textbild 8[74]). Auch hier eine Stadt, aber schon die Zinnen ihrer Außenmauer und erst recht die Türme sowie ein Tempelgiebel ragen in den oberen Fries hinauf, so daß die stürmenden Angreiferscharen unten und die der Verteidiger oben, mit Fürst und Fürstin in ihrer Mitte, durch annähernd zureichenden Höhenabstand voneinander getrennt sind. Die Tiefenwirkung freilich kommt auch hier noch sehr zu kurz.

Daß dieser kühne Sprung ins Malerische im weiteren Verlaufe der klassischen Entwickelung des Reliefs Nachfolge gefunden hätte ist nicht bekannt. Selbst was wir an etwa gleichzeitigen und späteren Grabdenkmälern für orientalische Kriegsherrn kennen, fällt wieder ganz zurück in die Bahn echt plastischen Reliefs. Aber das bedeutendste Kunstwerk dieser Art zeigt uns doch auf andere Weise, wie der Wunsch nach geschichtlicher Treue sich auch in dem Kampffriese rein griechischen Stiles zur Geltung brachte. Ich meine den sogenannten Alexandersarkophag von Sidon, der, sicher für die dortige Königsgruft gearbeitet, doch wohl auch einen sidonischen König, den von Alexander eingesetzten Abdalonymos geborgen haben wird[75]). Die Zeit gestattet nicht, von der ornamentalen und von der Farbenherrlichkeit dieses Meisterwerkes, des besterhaltenen Beispiels der vollendeten griechischen Marmorpolychromie, zu sprechen[76]). Wir müssen uns beschränken auf die für unsern Gegenstand wichtigsten unter seinen Reliefs (Tafelbilder 37 und 38[77]).

[74]) Nach Benndorf a. a. O. Taf. 12. 13, die Zinkstöcke, Dank der Redaktion, aus Jahrbuch d. archäol. Instit. 1907 XXII 72 f., wo Koepp, nach dem Vorgang Noacks, der oft gebilligten Benndorfschen Deutung auf die Iliupersis entgegentritt. Den gesamten Reliefschmuck wiederholt S. Reinach, Répert. de reliefs I 443 ff.

[75]) Diese von mir begründete Ansicht habe ich zuletzt Rev. archéol. 1905 II 34 f. vertreten. Zugestimmt hat ihr nun auch der oben Anm. 42 genannte Katalog der Konstantinopeler Sammlung von Mendel S. 26 und 28. Vgl. seine ausführliche Beschreibung des Alexandersarges S. 171 ff. mit dem (leider völlig ungesiebten) Literaturverzeichnis S. 197 ff.

[76]) Winter, Der Alexandersarkophag, hat diese Farbenwunder sehr genau (wenn auch durch den Ton des photographischen Unterdruckes ungünstig beeinflußt) abgebildet und feinsinnig gewürdigt.

[77]) Tafelbild 37, wiederum Dank der Redaktion, aus Jahrbuch d. archäol. Instit. 1894 IX Anzeiger S. 14, nach Hamdy-Bey und Th. Reinach, Nécrop. royale à Sidon Taf. 26; nach

Die eine Schmalseite zeigt am Sargkasten den orientalischen Inhaber kurz gesagt im Dexileostypus, nur daß sein griechischer Gegner in der Haltung mehr dem Gefallenen des albanischen Reiterreliefs entspricht (Tafelbild 33). Obgleich jener so, gleich den Athenern, als Sieger erscheint, sehen wir seine zwei Mannen vor ihren nackten griechischen Gegnern den links zurückweichen, den rechts tödlich getroffen zusammenbrechen. Auch den Giebel darüber füllen in durchaus herkömmlicher Komposition frei symmetrisch gefügte Kampfgruppen[78]). Dennoch ist ein eigenartiger Vorgang unverkennbar, obgleich nicht geschichtlich bestimmbar[79]). Nur in diesem Relief sind lauter Griechen oder Makedonen dargestellt, die Hauptpersonen offenbar der waffenlos Unterliegende in der Mitte, ein bartloser, aber nicht junger Mann, in der von alters her auch von Feldherren getragenen Exomis[80]), und der aufrechte Krieger rechts im altertümlichen Panzer und Bart, durch das Haarband als König bezeichnet.

Allgemein anerkannt als Darstellung eines großen Zeitereignisses ist das auch künstlerisch bedeutendste Relief des Sarkophags, die Langseite Tafelbild 38, obschon sie gleichfalls in dekorativer Weise aus kleinen Kampfgruppen der herkömmlichen Art zusammengefügt ist. An jedem Ende und genau in der Mitte ein makedonischer Reiter, die Eckfiguren jede im Kampfe mit einem Perser zu Pferd, die Mittelfigur umgeben unten von zwei knieenden Orientalen, weiterhin von Zweikampfgruppen makedonischer Fußsoldaten mit Persern. Von den Einzelmotiven sind selbst uns auf unserem kurzen Wege mehrere in älterer Grabkunst begegnet: der in Rückenansicht über eine Leiche nach links schreitende Hoplit mit übers Kinn erhobenem Schild auf der korinthischen Stele (Tafelbild 28), der vom niedergeknieten oder gestürzten Pferd vornüber absteigende Reiter und der schwer getroffen seitwärts herabhängende am Nereidendenkmal (Tafelbild 35). Aber trotzdem und alledem gelingt es diesem kurzen Friese ganz anders wie all den langen älteren, z. B. dem des Niketempels, der die Kämpfe bei Platää bedeutet[81]), das Gewoge einer wirklichen Schlacht im allgemeinen und wenigstens die Hauptzüge eines von den entscheidenden Siegen Alexanders zur Anschauung zu bringen[82]). Ersteres durch seinen Reliefstil, der hinter den

deren Taf. 27 und 33 unser Tafelbild 38. Die zwei Köpfe entlehnt aus H. Wachtler, Blütezeit gr. Kunst im Spiegel der Reliefsarkoph. Taf. 7.

[78]) Vgl. hierzu Furtwängler, Ägina S. 333 f.

[79]) Dabei bleibt es m. E. trotz dem übers Ziel hinausschießenden Widerspruch gegen die allzubestimmten Deutungsversuche, den Furtwängler in der Handausgabe der Denkm. gr. u. röm. Skulptur[2] S. 99 f. erhob und dem sich u. a. Mendel a. a. O. S. 190 ff. 194 kritiklos hingab. Vgl. Th. Reinach a. a. O. S. 308 ff., auch Jahrbuch d. archäol. Instit. 1894 IX 244.

[80]) Hierüber E. Bieber in den Athen. Mitt. 1913 XXVIII 271 ff. Irre ich nicht, übersieht auch sie Plutarch, Kleomenes 37.

[81]) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke S. 214 ff.

[82]) Ich darf hier zurückverweisen auf meinen Vortrag Verhandl. der 42. Philologenversammlung in Wien 1893 S. 86 und 88 ff., an den ich mich zum Teil wörtlich anschließe. Daß ich dort die herkömmlichen und dekorativen Züge unseres Reliefs zu wenig beachtete, wurde mitschuld an der übertriebenen Anzweifelung seines geschichtlichen Gehalts durch Th. Reinach, Furtwängler (s. Anm. 79) u. a. m. Auch sonst würde ich heute manches anders beurteilen, besonders die kunstgeschichtliche Stellung des Werkes, die noch durch genaue

plastischen Gestalten des Vordergrundes eine zweite und dritte Schicht von flacher werdender Erhebung bis herab zu bloßer Malerei abstuft, letzteres durch die Anordnung und Verknüpfung seiner Gruppen, die uns ein Überblick des Ganzen zu Bewußtsein bringen soll.

Die Barbaren sind in großer Überzahl (zwölf gegen sechs). Aber ein Drittel von ihnen deckt schon, unter Rüstungsstücken und Waffen, die Wahlstatt. Nur rechts liegt auch ein gefallener Makedone, wo der Kampf noch am heißesten tobt. Hier sticht ein alter Makedonenritter mit scharfen Gesichtszügen, dessen hohen Rang der Lorbeerkranz im Metall des flachen Sturmhutes (irrig Kausia genannt[83]) verrät, einen edlen Perser vom hochsteigenden Rosse; ihn fängt ein Getreuer auf, und hält die Pelta schützend über sein Haupt, dessen Züge aber bereits der Tod verzerrt. Einem zur Hilfe herbeijagenden Perserreiter fällt der nackte Leichtbewaffnete in den Zügel, zu dessen Füßen ein kniender Schütze seinen Pfeil gegen jenen alten Makedonenführer schnellt. Der zweite, jüngere in der Mitte des Bildes haut im Vorbeisprengen auf einen knieend um Gnade flehenden Feind ein. Weiterhin entreißt ein Hoplit der Phalanx, dessen Speer zerbrochen am Boden liegt, einem zweiten Bogenschützen die Waffe[84]), ein dritter aber zielt nach dem sieghaften Könige selbst, der, kenntlich an dem Löwenfellhelm seines Ahnherrn Herakles, auf steigendem Rosse den Speer zückt gegen einen ermatteten Feind, welcher, den Säbel noch zur Abwehr überm Kopfe schwingend, über den seines knienden Braunen absteigt, wohl um gleichfalls kniend die Gnade des Siegers zu erflehen.

Freilich, auch diesem spannenden Schlachtrelief mangelt noch viel zu dem Maße von Wirklichkeitstreue, welches ein Maler jener Zeit in dem durch das pompejanische Mosaik überlieferten Bilde erreichte[85]). So hat unser Bildhauer für den Kopf Alexanders, in Ermangelung eines besseren Vorbildes, den Herakles seiner Münzen genommen. Selbst um die Kostümtreue steht es im einzelnen übel; nicht einmal die heroische Nacktheit ist völlig geschwunden. Ganz fehlt die makedonische Phalanx, weil ihre gewaltig langen Speere, die Sarissen, die schönen

---

Formenvergleichung zu sichern ist. Mendel S. 196 überschätzt den Zusammenhang mit Skopas. Einzelne Köpfe erinnern lebhaft an Niobideu.

[83]) Auf diesen Irrtum sowie auf die richtige Bestimmung der *καυσία* durch Wolters (Athen. Mitt. 1890 XV 196 Anm.) habe ich schon in dem Anm. 82 angeführten Vortrag S. 87 Anm. 111 und danach Th. Reinach, Nécrop. S. 288 Anm. 1 hingewiesen. Vgl. den besondern Aufsatz von Wüscher-Bechi im Bullet. comunale 1904 XXXII 93 ff. Aber der Irrtum scheint unsterblich, s. z. B. Hauser in den Jahresheften 1913 XVI 51, Mendel a. Anm. 42 a. O. S. 183 und Winter a. a. O. S. 13, dessen Taf. 4 den Kranz am Helme Parmenions zum ersten Male klar wiedergibt.

[84]) Mendel a. a. O. S. 181 gibt dem Hopliten das Schwert in die Hand. Aber es würde aus diesem Bohrloch gerade auf den Beschauer zu hervorstehen. Auch steckt es offenbar in der Scheide, von deren breitem ausladenden Mündungsbeschlag die daran haftende schmale Parierstange abgesetzt ist, besonders klar bei Winter Taf. 2, vgl. Taf. 4. Gutes Vergleichsmaterial bei Furtwängler-Reichhold I Taf. 5. 33. 52—54, II 84. 104. 106. 107.

[85]) Über die grundlegende farbige Ausgabe des Mosaiks von Winter hat an dieser Stelle R. Schöne förderlich berichtet: 1912 XXIX 181 ff. mit Taf. 1. Den Vergleich mit dem Sarkophag weiter durchgeführt hat Winter in der Anm. 76 zitierten Arbeit S. 15 ff.

Gruppen heillos zerschneiden würden; im Mosaik steigt ihr Wald wenigstens im Hintergrund auf. Immerhin hat das Relief trotz all seiner erblichen Belastung das Wesentliche einer von den großen Alexanderschlachten erstaunlich klar herausgestellt: an dem einen Flügel der alte Parmenion noch bei harter Abwehrarbeit gegen die Überzahl der persischen Scharen zu Pferd und zu Fuß, die zu brechen der König von dem andern bereits siegreichen Flügel mit seinen Reitern heransprengt.

Eine über den Alexandersarkophag erheblich hinausführende Darstellung von Kämpfen im Relief war nur auf den Wegen möglich, die wir die ionische Kunst des V. Jahrh. in Lykien einschlagen sahen (Tafelbild 36). Daß sie zum Teil schon zur Zeit Alexanders wiederbetreten wurden, verrät uns wenigstens die Beschreibung des prachtvollen tempelartigen Leichenwagens, worin die Mumie des Königs die weite Reise von Babylon nach Ägypten machte. Dort sah man in vier Reliefs den König inmitten seiner Garden zu Wagen auf dem Marsche sowie die Truppen und die Flotte zur Schlacht aufziehend[86]).

Dann bricht die Überlieferung für unsern besondern Gegenstand ab, ausgenommen das zähe Fortleben der schlichten klassischen Grabstelentypen in der Malerei hellenistischer Kriegersteine[87]) und der einfachen Kampfgruppen auf etruskischen Aschenkisten. Aber wie schöpferisch diese Zeit auch hier weitergewirkt haben muß, das verrät ihr Einfluß auf die römische Kunst im letzten Jahrhundert der Republik (Iuliergrab von S. Rémy) und deren Fortentwicklung in der Kaiserzeit bis herauf zu dem großartigsten Denkmal eines Kriegsherrn, der 100 Fuß hohen Statuensäule über dem Grabe Trajans, um die sich schraubenförmig eine ausführliche Reliefchronik seiner zwei dakischen Kriege wickelt, die Hauptquelle für ihre Geschichte. Doch das alles fällt aus dem Rahmen, der diesem Vortrage gezogen ist: allein von der eigentlich griechischen Kunst am Kriegergrabe sollte er handeln.

Nur noch mit zwei Worten möchte ich zu sagen versuchen, weshalb mir dieser Gegenstand, der so gar nichts 'Aktuelles' hat, eines solchen vaterländischen Abends nicht unwürdig erschien. Einmal erblicke ich in unserer alten, verständnisvollen Liebe zur Welt der Hellenen und der ihr seit Winckelmann bei uns gewidmeten Arbeit eins der schönsten Ruhmesblätter unserer Kultur, das allein ausreichen könnte, diejenigen zum Weltgespötte zu machen, die uns Barbaren zu schelten wagen. Dann aber scheint es mir keineswegs ausgeschlossen, daß unsere eigene Kunst, die bald selbst an Kriegerdenkmälern, kleinen und großen, zu schaffen haben wird, geneigt und imstande sei, wieder von jener antiken

[86]) Diodor XVIII 26—27, vgl. Kurt Müller, Leichenwagen Alexanders (Dissert. Leipzig 1904) S. 63 ff., dessen Auffassung mir auch hierfür immer noch richtiger scheint als die verschiedenen seiner Nachfolger: von Wilamowitz im Jahrbuch des archäol. Instit. 1905 XX 106, Bulle ebd. 1906 XXI 62 f. mit Abb. 1 und 2, vorher Petersen in dieser Zeitschrift 1905 XV 706 f. u. a. m.

[87]) Ein Beispiel s. Anm. 44. Einiges eingereiht in die Typenübersicht bei Wenz a. Anm. 17 a. O. S. 90 ff. Die sidonischen Stelen bei Mendel a. Anm. 42 a. O. S. 258 ff.

Gestaltenwelt zu lernen. Nicht als ob heute noch irgend jemand wünschen könnte, unsere Künstler zu der sklavischen Nachahmung griechischer Vorbilder zurückzuführen, in der sie vor hundert Jahren ihr Heil suchten. Wer die Geschichte der Kunst einigermaßen überschaut, der weiß, daß sie ihr Bestes jeweils nur aus selbsttätiger Bewältigung der eigenen Wirklichkeit gewinnt. Aber fördernd und läuternd können alte Vorbilder wirken, wenn sich die Geister der verschiedenen Zeiten nicht fremd gegenüberstehen. Und heute weist gar manches, vielleicht selbst die befremdlichsten Auswüchse unseres Kunstlebens, darauf hin, daß uns die alten Hellenen wiederum viel zu sagen haben. Möchte doch auch ihre Kunst am Kriegergrab imstande sein, die unsere mit ihrer schlichten Größe zu erfüllen. Ich denke hier vor allem an den idealen Sinn und die bürgerliche Anspruchslosigkeit, womit jene Grabsteine einzelner Krieger das Individuelle gern zurückstellen, um das Allgemeine, das Typische zu desto stärkerer Wirkung zu bringen, und an den hellen Optimismus, der die teuren Gefallenen fast nur im Lichte des Lebens und der Liebe oder im Glanze des sieghaften Kampfes fürs Vaterland verewigen mochte. Wenn es gelingt, uns etwas von diesem unverwüstlichen Optimismus innerlich anzueignen, dann können Betrachtungen wie die vorangehenden ihr Teil dazu beitragen, uns den Lebensmut und -willen frisch zu erhalten trotz allen Schrecken und Leiden dieser gewaltigen Zeit.

9. Der Löwe von Chäronea [67])
H. des Löwen rund 6 m

Druck von B. G. Teubner in Leipzig.

1. Reliefstele aus Mykenä[1]). Br. 1,15 m

2. Gemalte Stele aus Mykenä[2]). Br. 0,42 m

3. Grabvase vom Dipylon in Athen [5]). H. 1,23 m

4

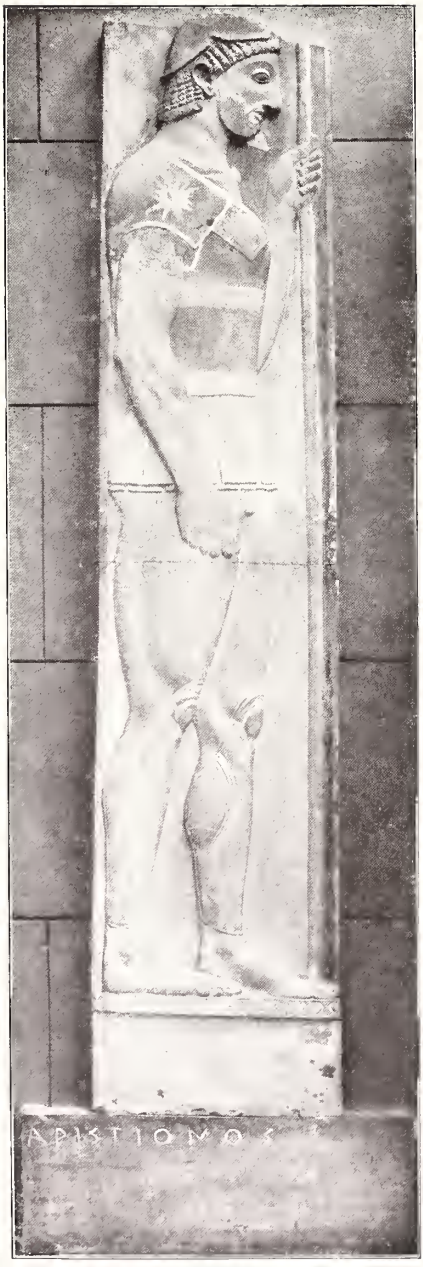
5

6

4—6. Scherben von Dipylonvasen, 4[7]) und 6[6]) im Louvre, 5[6]) in Athen

7. Frühattische Grabvase vom Hymettos, Berlin[4]). H. 1,10 m

8—9. Vom Deckel eines Klazomenischen Tonsarges im Britischen Museum, 8[11]) an der Unterfläche, 9[14]) an einer Schräge



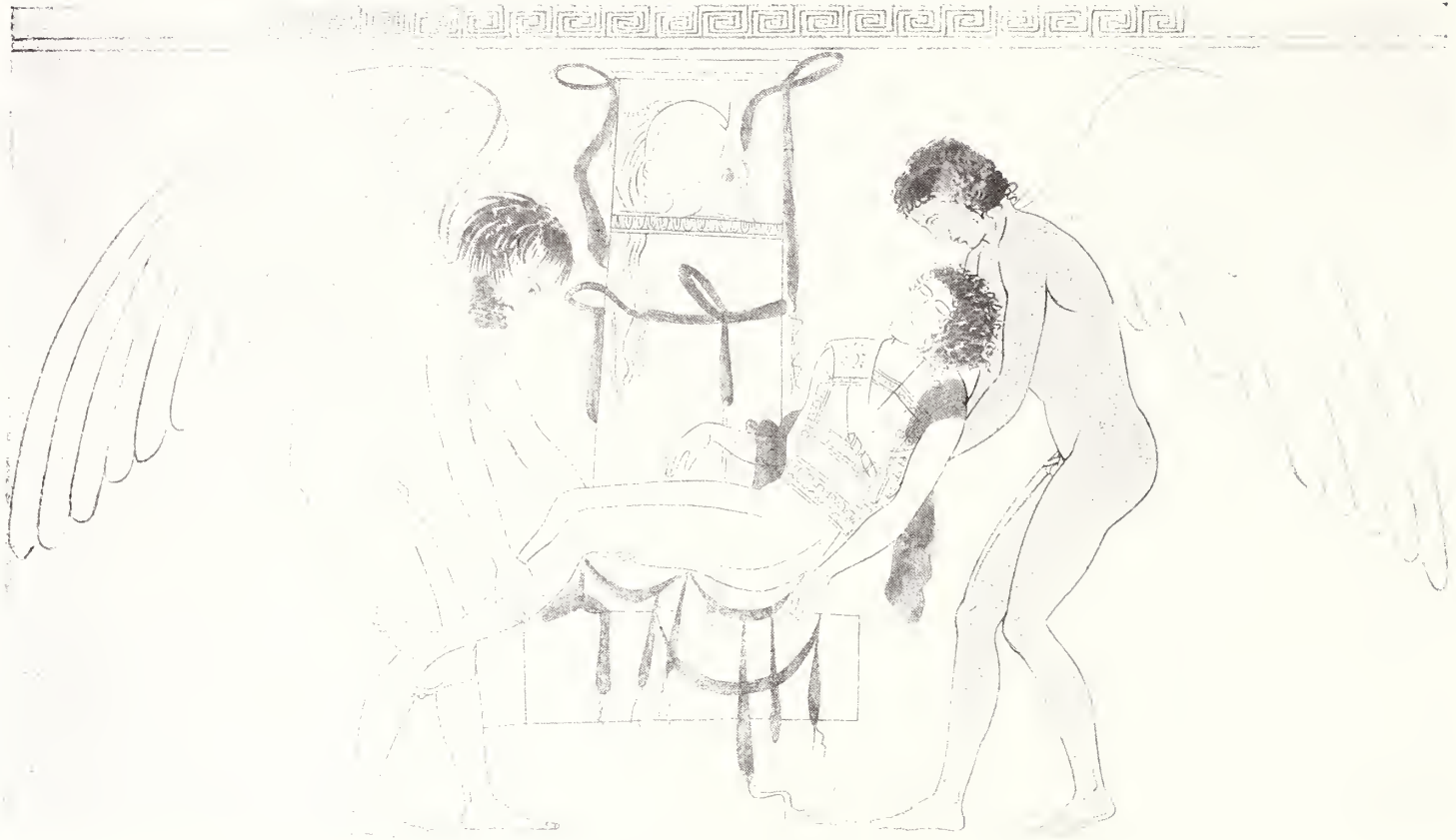
10. Stele des Aristion. Athen, Nationalmuseum [19])
H. ohne Basis 2,40 m

11. Stele eines Kriegsboten
Athen, Nat.-Mus. [34]). H. 1,02 m

12. Unterteil einer Stele, Rom, Museo Barracco [22])
H. 0,67 m

13. Grabstatuenbasis von Lampträ, Athen, Nationalmuseum[22]). H. 0,71 m

14. Relief von einem Grabturm in Xanthos, Britisches Museum[21]). H. 1,02 m



15. Von einer Tonlekythos des Britischen Museums [37]). H. 0,22 m

16. Stele des Demokleides, Athen, Nationalmuseum[41]). Br. 0,43 m

17. Nordgriech. Stele in Konstantinopel [42]). H. 1,72 m

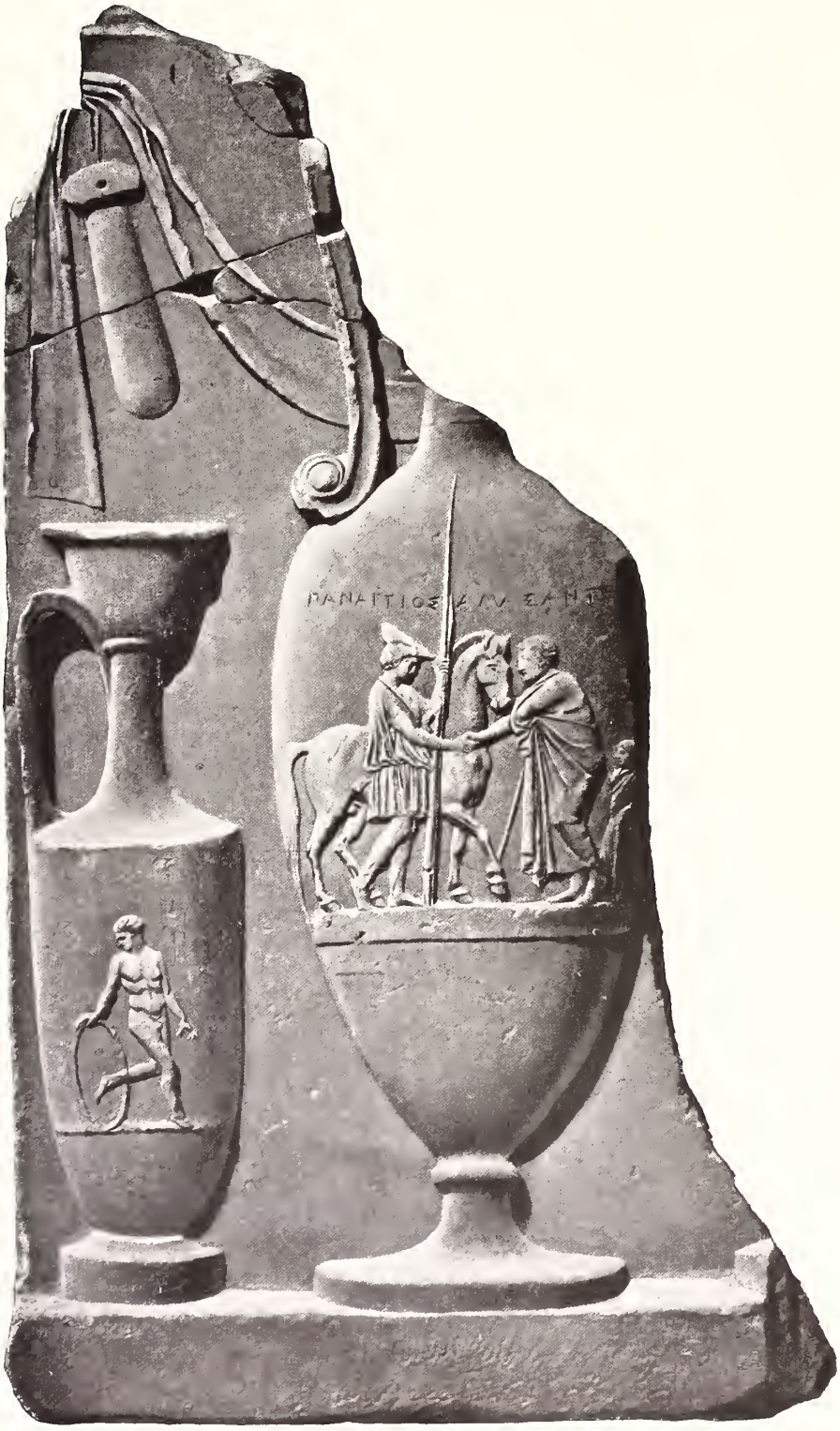
18. Hochrelief, Athen, Nationalmuseum [43]). H. 1,70 m

19. Von einer Tonlekythos in Athen [45]). H. 0,205 m

20. Hochrelief in Berlin [46]). H. 1,60 m

21. Nischenrelief des Prokles und Prokleides, Athen, Nationalmuseum[47]). H. 2,64 m

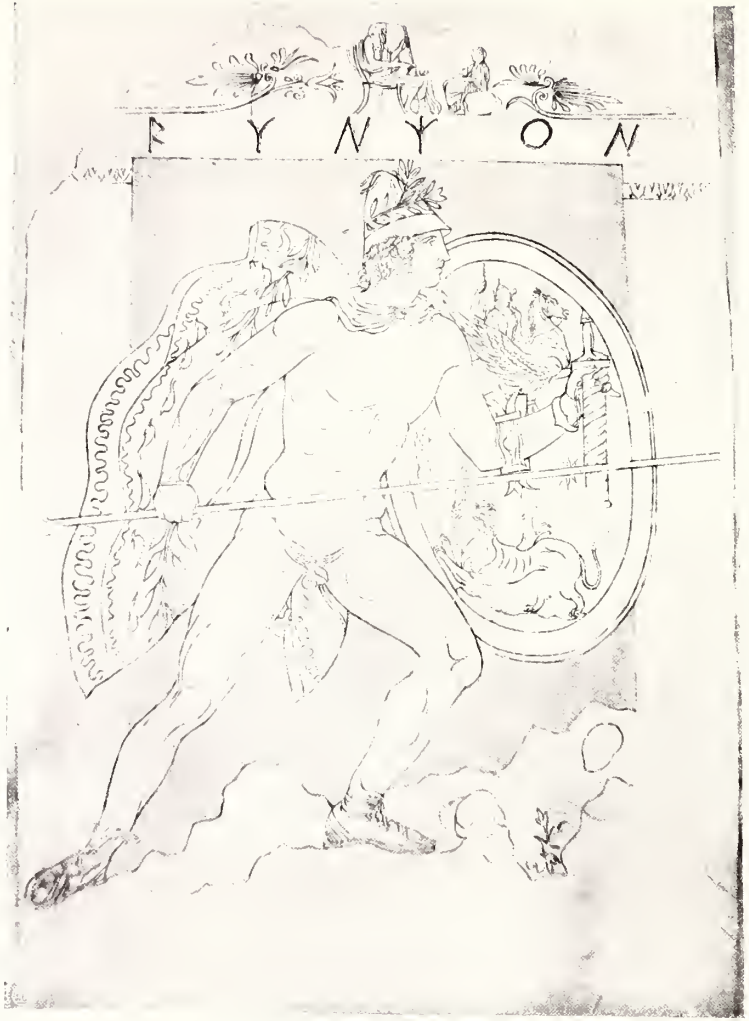
22. Marmorlekythos in Attika[30]). H 1,02 m



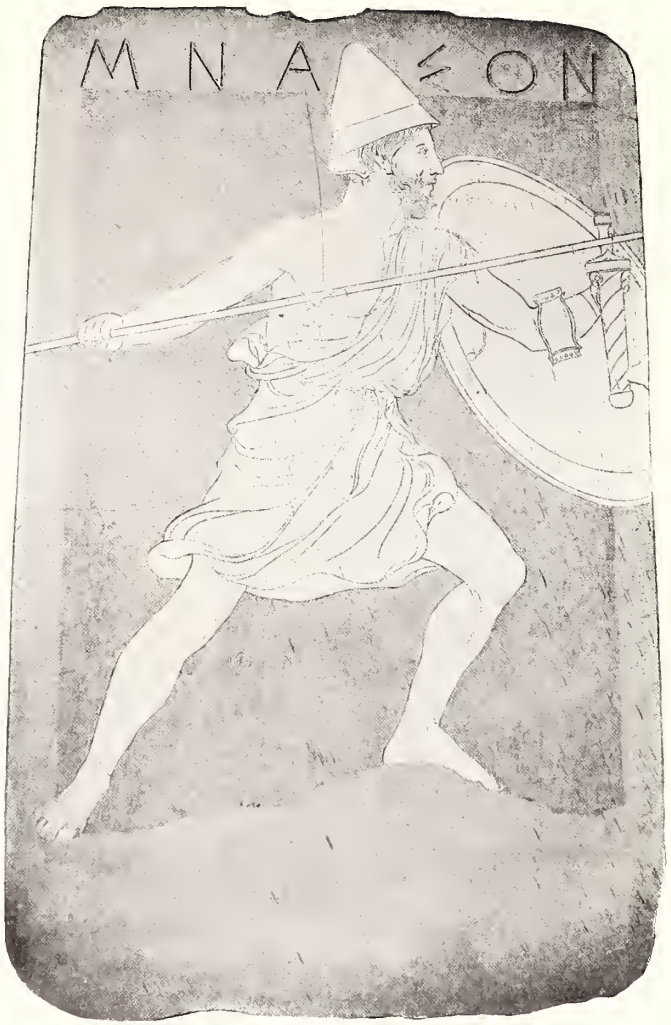
23. Stele des Panaítios, Athen, Nationalmuseum [30]). H. 1,25 m

24. Hochrelief der Sammlung Tyszkiewicz [51]). H. 1,15 m

25. Stele der Sosias u. Kephisodoros, Berlin [52]). H. 1,05 m



Br. 0,70 m



Br. 0,67 m

26. 27. Die gravierten Stelen des Rynchon und Mnason, Theben[55])

28. Stele des Phokers Alkias aus Korinth, Athen, Nat.-Mus. [53])
H. 0,75 m

29. Bruchstück in der Ny Carlsberg-Glyptothek [62])
H. 1,46 m

30. Stele des Lisas von Tegea aus Dekeleia
Athen, Nat.-Mus. [57]). H. 0,80 m

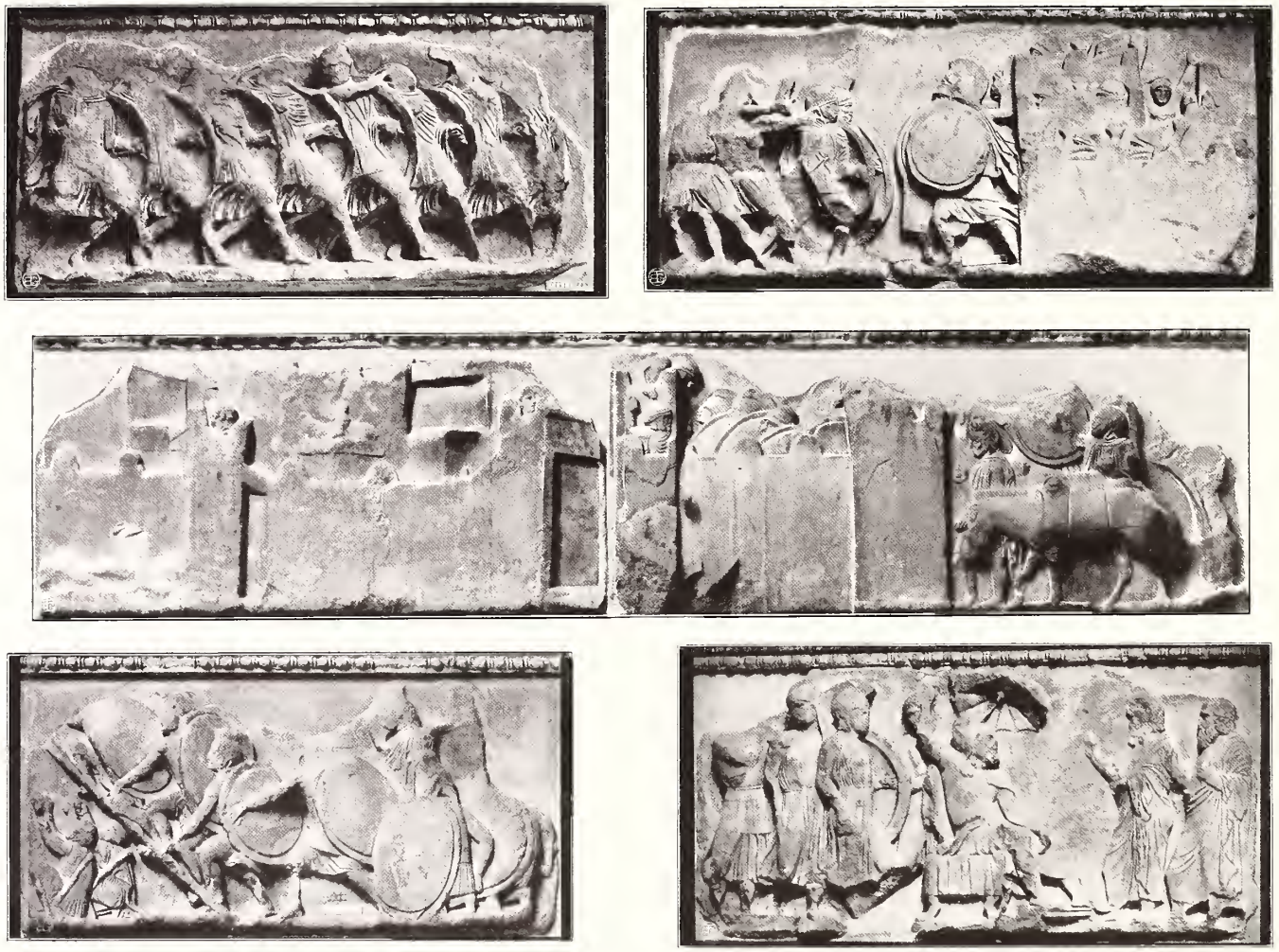
31. Nischenrelief des Aristonautes, Athen, Nationalmuseum[58]). H. 2,14 m

32. Grabmal der Dexileos am Dipylon[63]). H. 1,75 m

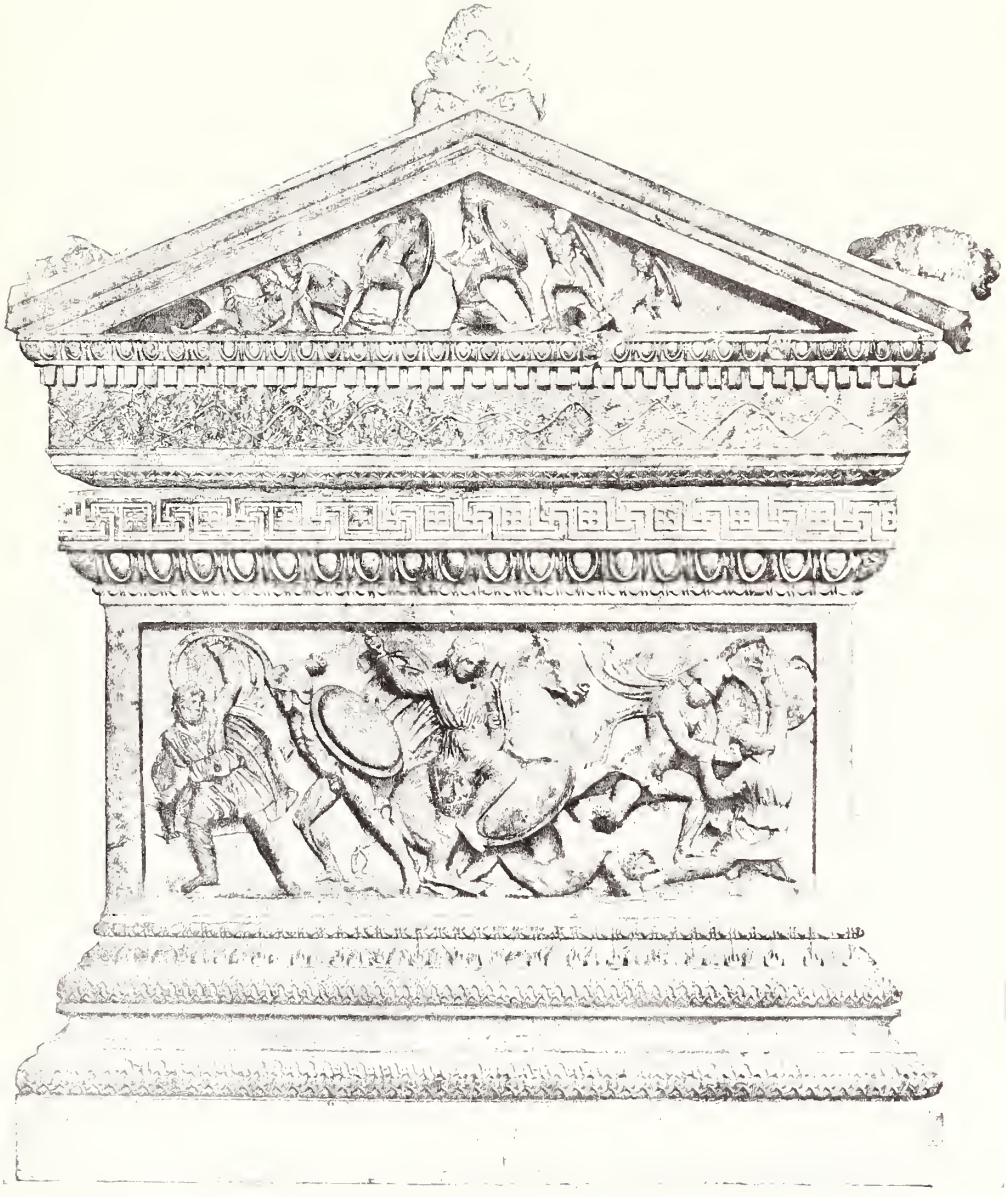
33. Attisches Grabrelief, Rom, Villa Albani[64]). H. 1,80 m

34. Urkundenrelief einer Gefallenenliste von 394 v. Chr., Athen, Nationalmuseum[69]). Br. 0,68 m

35. Aus dem größten Friese des sog. Nereidendenkmals von Xanthos im Britischen Museum [92]). Plattenhöhe 1,03 m



36. Aus dem zweitgrößten Friese des sog. Nereidendenkmals von Xanthos, Brit. Mus.[74]). Plattenhöhe 0,63 m



37. Der Alexandersarkophag von Sidon in Konstantinopel[37]). H. 1,95 m

38 Die große Schlacht am Alexandersarkophag in Konstantinopel [77])
H. des Bildfeldes 0,58 m

Alexander

Parmenion

A 51892

GETTY CENTER LIBRARY MAIN
NB 1370 S78 BKS
c. 1 Studniczka, Franz, 1
Die griechische Kunst an Kriegergrabern;

3 3125 00343 3147